DONALD L. SHAW

NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

BOOM. POSBOOM. POSMODERNISMO

CÁTEDRA

Donald L. Shaw

Nueva narrativa hispanoamericana

Boom. Posboom. Posmodernismo

NOVENA EDICIÓN

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 1981
6.ª edición ampliada, 1999
9.ª edición, 2008

© Donald L. Shaw
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1981, 2008
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 55.980-2007
ISBN: 978-84-376-0278-3
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

A Mariella, Andrés y Silvia

Quiero agradecer la indispensable ayuda de la señorita Patricia Mendoza, cuya colaboración fue crucial para el buen fin de este texto.

LISTA DE ABREVIATURAS

ALH	*Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid)
BHS	*Bulletin of Hispania Studies* (Liverpool)
Car	*Caravelle* (Tolosa)
CHA	*Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid)
ETL	*Explicación de textos literarios* (Sacramento, California)
HBalt	*Hispania* (Estados Unidos)
HispI	*Hispanófila* (Madrid e Illinois)
HR	*Hispanic Review* (Filadelfia)
IAr	*Iberoamerikanisches Archiv* (Berlín)
IRom	*Iberoromania* (Múnich)
KRQ	*Kentucky Romance Quarterly* (Lexington)
MLN	*Modern Language Notes* (Baltimore)
MLR	*Modern Language Review* (Cambridge, Gran Bretaña)
MLQ	*Modern Language Quarterly* (Seattle)
MN	*Mundo Nuevo* (París)
PSA	*Papeles de Son Armadans* (Madrid, Palma de Mallorca)
RHM	*Revista Hispánica Moderna* (Nueva York)
RO	*Revista de Occidente* (Madrid)
RyF	*Razón y Fábula* (Bogotá)
Sym	*Symposium* (Siracusa, Estados Unidos)

Capítulo primero

Introducción

El novelista hispanoamericano y sus imperativos.—Realismo y fantasía.—Una fecha clave, 1940

Si echamos una mirada de conjunto a la novela hispanoamericana en este siglo, nos tropezamos en primer lugar con un hecho curioso: el periodo creador del naturalista mejicano Federico Gamboa, que va desde 1892 a 1912, coincide casi exactamente con los años culminantes del modernismo, movimiento literario de signo totalmente opuesto al naturalismo. Así *Santa,* la novela hispanoamericana que alcanzó el más grande éxito de venta antes de *Doña Bárbara* de Gallegos (1929), se publicó en 1903, un año después de *Sangre patricia* del modernista Díaz Rodríguez y cinco años antes de *La gloria de don Ramiro* de Larreta, la novela-cumbre de prosa artística y de aristocracia espiritual.

De aquí surge la divergencia, cada vez más evidente, entre dos líneas de desarrollo de la narrativa hispanoamericana. Una de éstas es la de la novela de observación. Pasando por las sucesivas etapas del costumbrismo, del realismo y del naturalismo, había extendido el campo de visión del novelista hasta dejar abolidas casi todas las convenciones que estorbaban la libre elección de asuntos, fueran estos cuales fueran. Hasta, y aun después del año-clave de 1926, es la novela de observación la que va a predominar en Hispanoamérica. La otra línea de desarrollo es la de la novela conscientemente artística que desde Flaubert en adelante había ido adecuando la técnica narrativa a las cada vez más ricas posibilidades de innovación en lo que se refiere al contenido.

Después de 1926, esta segunda línea de desarrollo desembocará en la narrativa de fantasía creadora y de la angustia existencial que desde Arlt y Borges hasta García Márquez y Donoso crecerá en importancia hasta disputar la supremacía de la novela de observación.

Entre 1908 y 1929 salieron las varias novelas que hasta el Boom de la nueva novela en los años 50 y 60 venían considerándose como las obras maestras de la narrativa hispanoamericana moderna. Nos referimos, claro está, a «las seis de la fama»: *La gloria de don Ramiro* de Larreta (1908), *Los de abajo* de Azuela (1915), *El hermano asno* de Barrios (1922). *La vorágine* de Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (1926) y *Doña Bárbara* de Gallegos (1929). El éxito de estas novelas puede atribuirse, en parte al menos, al relativo equilibrio logrado por sus autores entre observación y técnica.

Un poco a la sombra de estas obras famosas existían otras de tendencia más denunciadora. Ejemplos tempranos son *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez, auténtico grito de combate contra el clericalismo y la opresión económica en Ecuador, y los relatos de *Sub terra* de Baldomero Lillo, cuyo tema principal es la vida llena de sufrimientos de los mineros chilenos. Luego vendrán *Tungsteno* (1930) de Vallejo, tan admirado por Arguedas, *Mancha de aceite* (1935) de César Uribe Piedrahita, *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas, *Puerto Limón* de Joaquín Gutiérrez y una larga serie de otras novelas que protestan contra la explotación de las riquezas naturales de Hispanoamérica y el abuso sistemático de los trabajadores. Mientras tanto, Edwards Bello publica *El roto* (1920), novela de los desheredados de la vida que abre el camino hacia *La viuda del conventillo* (1930) de Alberto Romero, y, finalmente, *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas. Hay además gran cantidad de novelas abiertamente antiimperialistas, auténticas reclamaciones contra la política de intervención y anexión territorial de los Estados Unidos. Ejemplos son *La sombra de la Casa Blanca* de Máximo Soto Hall (1927) y *Canal Zone* de Demetrio Aguilera Malta (1935). Pero donde la denuncia alcanzó su punto máximo por aquellos años fue lógicamente en la novela indigenista que por eso mismo se distingue de la anterior novela indianista más pintoresca y sentimental. Representativas son *Huasipungo* de Icaza (1934), *El indio* de López y Fuentes (1935) y, sobre todo, las obras de Ciro Alegría desde *La serpiente de oro* (1935) a *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Fundamental durante gran parte de este periodo fue la influencia de la doctrina del realismo socialista propugnada en París (1934) por un grupo de escritores que se adherían a la línea de Zdanov. Asistimos así al nacimiento de la novela de fuerte compromiso social y político que desde los años 30 ha ido desarrollán-

dose sin solución de continuidad hasta desembocar en la novela abiertamente revolucionaria de, por ejemplo, un David Viñas en su primera fase.

Por otro lado, va apareciendo toda una serie de narrativas experimentales o técnicamente innovadoras que recogen la herencia de la prosa modernista y que merecen mención aparte. Loveluck[1] enumera, entre otras, *Alsino* (1920) de Pedro Prado, *Margarita de niebla* (1927) de Torres Bodet y *Libro sin tapas* (1924) de Felisberto Hernández. A ésas añade Rodríguez Monegal[2] *El habitante y su esperanza* (1926) de Neruda, *Sátiro* (1939) de Huidobro y *En la masmédula* (1954) de Girondo. Dentro de esta corriente se destacaron, como veremos, Arévalo Martínez y Macedonio Fernández, mientras Arlt logra hermanar de modo originalísimo la novela documental de protesta y la novela de fantasía.

Con estos antecedentes no sorprende que exista cierto conflicto entre los diversos imperativos que sienten los escritores de quienes nos ocuparemos. El primero de tales imperativos es, desde luego, el de ir produciendo novelas genuinamente autóctonas que reflejan la situación humana tal como es en América; es decir, buscar lo universal en un contexto específicamente americano. Analizar cómo cumplen con este imperativo novelistas como Rulfo en *Pedro Páramo,* Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* o García Márquez en *Cien años de soledad,* constituye una de las tareas principales de la crítica. Pero no hay que pasar por alto la evidente diferencia que existe entre autores como Mallea, Borges o Sábato (¿es significativo que todos sean argentinos?), que se preocupan, ante todo, de la condición humana en sí, y que se proclaman herederos de una larga tradición europea, y escritores como Asturias y Carpentier, quienes, a pesar de sus lazos importantes con la cultura europea, parecen haber encontrado su propia identidad, ya en el *Popol Vuh,* ya en el tipo de observación cuasi antropológica que produjo *Ecue-Yamba-O.*

Íntimamente relacionado con el conflicto cosmopolitismo/americanismo está el problema de cómo enfrentarse con la realidad de Latinoamérica. Uno de los aspectos más obvios de la narrativa contemporánea es el tono de protesta que va desde la estridencia de un Caballero Calderón en *El Cristo de espaldas,* a la cólera helada de García

[1] Juan Loveluck, *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* Madrid, 1976, pág. 12.

[2] Emir Rodríguez Monegal, *El «boom» de la novela hispanoamericana,* Caracas, 1972, pág. 60.

Márquez en *La mala hora*. Miguel Ángel Asturias, entre otros, ha insistido, una y otra vez, en que los motivos políticos y sociales figuran entre las constantes de la literatura hispanoamericana y la condicionan más profundamente que ninguna otra. Típica es su dedicatoria de *Week-end en Guatemala:*

> A GUATEMALA
> mi patria
> viva en la sangre
> de sus estudiantes-héroes,
> sus campesinos mártires,
> sus trabajadores sacrificados
> y su pueblo en lucha.

No faltan actualmente autores que aceptan con Mario Benedetti que «el ritmo de la historia estará marcado por el socialismo» y que, por consiguiente, «habrá que inventar una nueva relación entre éste y el intelectual»[3]. Para éstos, como para David Viñas, todos los escritores que no aceptan que su deber primordial es incrementar la conciencia revolucionaria latinoamericana se convierten *ipso facto* en «cómplices y usuarios... sostenedores de los privilegios y la corrupción del escritor individualista burgués»[4]. De ser así, habría que buscar los valores nuevos de la narrativa hispanoamericana exclusivamente entre los premiados por La Casa de las Américas de La Habana.

Frente a este grupo encontramos a otro, capitaneado en cierto modo por Borges, para quienes la literatura funciona como algo autónomo de su contexto inmediato económico, político y social. Contestando a los que le reprochan su falta de compromiso Borges escribe:

> Creo que el deber del escritor es ser un escritor.
> Y si es un buen escritor cumple con su deber...
> Soy enemigo de la *littérature engagée* porque creo
> que se basa en la hipótesis de que un escritor
> no debe escribir lo que le da la gana[5].

---

[3] Mario Benedetti, «El Boom entre dos libertades», en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, 1969, págs. 31-48.

[4] David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, 1971, págs. 85 y 92.

[5] Jorge Luis Borges, *Borges on Writing*, ed. Norman Tomas di Giovanni, Nueva York, 1973, pág. 59.

Ya en 1946 Mallea[6] había adoptado una posición idéntica, y Sábato, veinte años más tarde, sigue su ejemplo en su ensayo-manifiesto «Por una novela novelesca y metafísica»[7]. El mismo Carpentier[8] en una entrevista se limitó a afirmar que «Describir el mundo que está ante los ojos es cumplir una función revolucionaria».

Quizá el libro que mejor ilustra la división de pareceres sea el polémico *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*[9] de Óscar Collazos. Para éste la importancia de la novela hispanoamericana estriba esencialmente en la comunión íntima entre el producto literario y la realidad de una cultura que busca su identidad en la denuncia del sistema social vigente y en el rechazo de la dependencia cultural. Interesantes también son la «Propuesta: hacia una literatura socialista con fronteras» de David Viñas y *El escritor latinoamericano y la revolución posible* de Mario Benedetti. Pero conviene tener en cuenta las manifestaciones del compatriota y correligionario de Viñas, Noé Jitrik, en varios artículos incluidos en *Escritores argentinos* (Buenos Aires, 1967). Allí se describe el aislamiento, la frustración y la amargura «del escritor revolucionario que sólo tiene contacto con el mundo burgués». La burguesía no lo tiene en cuenta; el proletariado, que no se interesa por la cultura, lo ignora; la revolución tarda en llegar.

Las réplicas de Cortázar y de Vargas Llosa a Collazos son curiosamente divergentes. Aquél, más conciliador, acepta el «deber» y la «responsabilidad» del escritor hispanoamericano frente a su contexto sociocultural y político, ya que «el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total» (pág. 68). Pero insiste en que «la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un "contenido" revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma» (pág. 73). Un gran novelista, según Cortázar, «no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual *creador*, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples "contextos"» (pág. 75). Todo lo demás presupone «una concepción deformada y deformante de la realidad» (pág. 43) digna solamente de «terroristas literarios de café».

---

[6] Véase el debate «Literatura gratuita y literatura comprometida», *Sur*, Buenos Aires, 138, 1946, 105-121.

[7] *MN*, 5, 1961, 5-21.

[8] *Siempre*, Santiago de Cuba, 25 de diciembre de 1963.

[9] 2.ª ed., México, 1971.

Vargas Llosa, más intransigente, a pesar de haber pertenecido al comité de colaboración de *Casa de las Américas*, rechaza resueltamente el realismo socialista y todo lo que sea «literatura militante regulada por los burócratas» (pág. 85). Duda hasta de que sea deseable «que haya una identidad total entre la obra creadora de un escritor y su ideología y moral personales» (pág. 81). Defiende su afirmación anterior según la cual «la literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma».

Ahí están, pues, los términos en que se plantea el debate en torno a la narrativa en Hispanoamérica. Por una parte, se nos propone una realidad esencialmente política y social que es cuestionada desde posiciones que van desde la protesta ética indignada (Arguedas, por ejemplo) hasta la ideología abiertamente revolucionaria (Benedetti, Viñas). Por otra parte, hay un cuestionamiento total de la realidad basado, en última instancia, en la idea borgiana de que «No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple; no sabemos qué cosa es el universo»[10].

La polémica entre escritores comprometidos y escritores no comprometidos no da señales de apaciguarse. De hecho surgió, una vez más, en el Primer Congreso de Escritores de Lengua Española celebrado en Las Palmas en junio de 1979. Tal polémica revela la división tan fundamental que subsiste actualmente en la narrativa hispanoamericana. Es la división entre los novelistas que quedan básicamente dentro de la tradición realista y los que más o menos abiertamente la rechazan. Para los primeros, la realidad es, ante todo, una construcción social y el gran tema de la novela es, por consiguiente, «la existencia del hombre en la sociedad y su conciencia de las servidumbres impuestas por el carácter social de la existencia» (R. Caillois). Para los segundos, en cambio, la realidad es algo misterioso, ambiguo y posiblemente ilusorio. Se trata de una cuestión, no de actitudes políticas, sino de confianza ontológica, de fe en la existencia de la realidad objetiva. Hay una diferencia radical, que rebasa toda consideración simplista de temas y técnicas, entre un novelista como Vargas Llosa, para quien la realidad del Perú de Odría era una realidad «verdadera» que hay que describir con toda su carga de corrupción y podredumbre, y un novelista como García Márquez (en *Cien años de soledad),* para quien, como para Borges, toda realidad es posiblemente ficticia. El hecho de que tanto García Márquez como Vargas Llosa hayan ganado el Premio Gallegos

[10] Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, págs. 142-143.

(en 1967 y 1972, respectivamente) y de que éste haya escrito uno de los libros críticos más importantes sobre aquél, constituye una de las muchas paradojas con que vamos a tropezarnos.

Lo que urge comprender es que, en la narrativa como en la poesía, la desintegración aparente del mundo antes aceptado como «real» dejó al escritor enfrentado con la autonomía de su propia fantasía creadora, o sea, con algo que (para él, al menos) es incontestablemente real y verdadero. Cabría interpretar la destrucción de la realidad externa a él como equivalente a la liberación absoluta (por primera vez) de su propio genio creador ya sin trabas de ningún género. Al escribir (en «Propos sur la poésie»):

> je veux me donner le spectacle de la matière
> ayant conscience de sa nullité, et cependant
> s'élancant forcément dans le Rêve qu'elle ne saint
> être pas... et proclamant devant le Rien qui est
> la verité ces glorieux mensonges.

Mallarmé se hizo portavoz de todos los que iban a reemplazar en la literatura moderna la observación de lo «real» por la fantasía.

En Latinoamérica, a pesar de la hostilidad de los que, como Viñas, creen que «No hay como el arte fantástico para resolver —a través del ensueño— un utopismo absoluto y una marginalidad empecinada», fue esta liberación de la fantasía en sus diversas manifestaciones (entre otras la del «realismo mágico») lo que produjo la ruptura con la narrativa tradicional y abrió la senda hacia la nueva novela. Por eso estudiaremos la aportación de escritores como Arévalo Martínez, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, que, con la de Borges, son determinantes para el proceso que desembocó en el Boom de la nueva novela.

Las causas, los orígenes y hasta cierto punto la cronología del Boom son todavía difíciles de fijar con exactitud. Sin embargo, podemos aceptar las siguientes premisas. Ya veremos lo innegablemente decisivos que fueron los años entre 1926 y 1932. Fue durante aquellos años cuando comenzó el declive de la novela tradicional en Latinoamérica, y cuando aparecieron, con las obras tempranas de Arlt, Mallea y Asturias, entre otros, los primeros indicios de una renovación radical de la narrativa. Pero debieron intervenir otros factores antes de que se produjese el despegue del Boom. Otra fecha de indudable importancia fue 1940. La caída de la República Española había condenado a muchos intelectuales españoles a la emigración, principalmente a Méjico y a Argentina. Su arribo en aquellos países produjo un efecto estimu-

lante en todo el ámbito de la cultura hispanoamericana. Poco después, la Segunda Guerra Mundial puso fin, durante varios años, a la producción de libros y revistas europeos que habían dominado hasta entonces un vasto sector del mercado hispanoamericano. Los países del subcontinente tuvieron que echar mano de sus propios recursos. Nacieron nuevas revistas, nuevas editoriales y nuevas instituciones culturales. El mercado mismo crecía rápidamente conforme la emigración interna desde el campo a la ciudad y el aumento de la enseñanza secundaria y universitaria iban creando un nuevo público. Al contrario de la vieja elite orientada tradicionalmente hacia la cultura europea y norteamericana, los nuevos lectores se interesaban primordialmente por su propio mundo con todos sus problemas acuciantes, y por lo común leían sólo en español.

No ocurrió otro tanto con los nuevos escritores. Éstos continuaron y continúan todavía la tradición cultural de la vieja minoría. Es curioso notar, por ejemplo, que tanto Carlos Fuentes, hijo de un diplomático, cuya novela *Cambio de piel* fue duramente criticada por su alto contenido de palabras y frases en inglés, francés, italiano, alemán y latín, como David Viñas, quien subraya orgullosamente sus orígenes proletarios y su elección deliberada de ambientes nacionales, se revelan ambos muy enterados de las últimas novedades literarias en Europa. Por tanto, se puede afirmar que otro factor importante en el despegue del Boom fue la influencia de obras innovadoras en inglés, francés y alemán. Sabemos que Borges iba traduciendo a Virginia Woolf y Kafka; Irby ha documentado la huella de Faulkner en Onetti, Rulfo y otros; Sartre y Camus influyeron en Sábato y Joyce en Cortázar y muchísimos otros. De estas influencias nos da clara cuenta José Donoso en su utilísima *Historia personal del «boom»*.

Pero hubo otro factor de la máxima importancia: el impacto inmenso y todavía vigente del surrealismo. Triunfa, por primera vez, en la célebre descripción de la fuga del Pelele en *El Señor Presidente* de Asturias. Éste nunca procuró encubrir o minimizar su vinculación al movimiento francés. Antes bien señaló a Claude Couffon en una entrevista en 1962 que «mon réalisme est magique parce qu'il releve un peu du rêve, tel que le conçevaient les surréalistes»[11]. Borges también está claramente marcado por el surrealismo. Para Carpentier, el movimiento establece la frontera entre la vieja narrativa y la nueva. «El surrealismo significó mucho para mí —escribió en 1964—, me enseñó a ver textu-

[11] *Les Lettres Françaises*, 954, 29 de noviembre de 1962.

ras, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola del nativismo traída por Güiraldes, Gallegos y José Eustasio Rivera»[12]. Sábato tiene palabras casi idénticas: «Empecé a vincularme con los surrealistas..., y de ese modo creo que se inició la etapa final y más auténtica de mi existencia»[13]. Goic y Vidal insisten en lo que éste llama «la filiación surrealista» de *Coronación* de Donoso. No hace falta amontonar citas. Estamos de acuerdo con Pagés Larraya cuando anota que:

> Casi todos los rasgos que autores como Leo Spizer, Yves Gaudon, Anna Balakina y H. A. Hatzfeld señalan en el surrealismo, aparecen de una manera aislada o combinada en la novela contemporánea de Hispanoamérica. La actitud hacia el hombre y su alma es generalmente irracionalista; se concede mucha importancia a los sueños, a lo azaroso de la conducta, al desdoblamiento del yo[14].

Todo eso significa que la visión desintegradora de la realidad, la visión típica de la nueva narrativa, ya había encontrado su modo preferido de expresión.

La fecha-clave es probablemente 1940. Para convencernos de que aquí se encuentra la línea divisoria entre la novela tradicional y la nueva novela en Latinoamérica basta comparar la década anterior con la siguiente. Los años 30 vieron tan sólo un fenómeno significativo: la llegada de la novela indianista moderna a una posición de cierta importancia con la publicación, como vimos, de *Huasipungo* por Icaza, de *El indio* de López y Fuentes en 1935 y el comienzo de la obra madura de Ciro Alegría *(La serpiente de oro,* 1935). Con la asignación del premio para la mejor novela latinoamericana por la casa editorial Farrar and Reinhart a *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría en 1941 llegamos al final del periodo de la novela de la tierra. Poco antes se había agregado a los pocos autores que ahora nos parecen realmente innovadores la figura de María Luisa Bombal.

En cambio, la década de los 40 se abre con *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943) de Onetti y se cierra con su *La vida breve* (1950), la novela que inicia el «ciclo de Santa María». Mientras tanto, se publican los más famosos cuentos de Borges —de hecho, los años 40 fue-

---

[12] «Confesiones simples de un escritor barroco», *Cuba,* 3, núm. 24, 1964, pág. 32.

[13] Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas,* 3.ª ed., Buenos Aires, 1964, pág. 32.

[14] Antonio Pagés Larraya, «Tradición y renovación en la novela hispanoamericana», *MN,* 34, 1969, pág. 79.

ron su década de oro—, *El Señor Presidente* (1946) de Asturias, *Al filo del agua* (1947) de Yáñez, las primeras novelas maduras de Mallea (desde *La bahía del silencio* [1940] a *Los enemigos del alma* [1950]); *El túnel* (1948) de Sábato, *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal y *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier. Sencillamente, pasar revista a estos nombres y estos títulos equivale a documentar el salto cualitativo de la novela hispanoamericana en los años 40. Parece mentira ahora que críticos tan inteligentes como Luis Monguió y Ángel Flores eligiesen los primeros años de los 50 para quejarse del estancamiento de la novela en Hispanoamérica.

Rafael Arévalo Martínez (Guatemala, 1884-1975)

La tradición realista, en sus diversas formas, que empezó en Europa con Balzac, siguió influyendo a la mayoría de los novelistas latinoamericanos hasta bien entrado el siglo xx. Buen ejemplo es Mariano Azuela (1873-1952), el más célebre de los novelistas de la Revolución Mejicana. Si bien, como ha demostrado Bradley[15], terminó reconociendo la insuficiencia de la observación «científica» y el realismo «fotográfico», sus escritos sobre la novela prueban que nunca dudó que en el fondo el papel del novelista consistía simplemente en «relatar, franca y llanamente, lo que vieron sus ojos y sus sentidos captaron»[16]. La única ruptura con la tradición que estaba dispuesto a aceptar era un cambio de estilo. Como él mismo explicó: «Tomé la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de última hora. Estudié con detenimiento esa técnica que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones para obtener el efecto de la novedad»[17]. El éxito literario, al mismo tiempo que el rotundo fracaso económico de *La luciérnaga* (1927) —obra con la que culminó este tímido intento de renovación—, demuestra la falta de preparación del público de los años 20 para asimilar cualquier tentativa de sobrepasar el realismo.

Sin embargo, en 1914, un año antes de la publicación de *Los de abajo*, la obra maestra realista de Azuela, ya había salido en Guatemala

[15] Dermot Bradley, «Aspects of Realism in Azuela's *Los de abajo*», *IAr*, 4, 1978, págs. 39-55.

[16] Mariano Azuela, *Obras completas*, Méjico, III, 1960, pág. 662.

[17] *Ibid.*, pág. 1113.

el cuento que valió a su autor, Arévalo Martínez, el título de precursor de los nuevos novelistas en Hispanoamérica. Luis Vax, en su *Arte y Literatura fantástica* (trad. B. Marino, Buenos Aires, 1965), afirma que «El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real» (pág. 6). Prosigue: «En primer lugar, nos encontramos en nuestro mundo claro y sólido donde nos sentimos seguros. Sobreviene entonces un suceso extraño, aterrador, inexplicable y experimentamos el particular estremecimiento que procura todo conflicto entre lo real y lo posible.» Es obvio que tales afirmaciones son fácilmente aplicables a la obra de Borges o de Cortázar. Lo que sorprende es que constituyen ya casi una definición de lo que ocurre en «El hombre que parecía un caballo».

Después de los 120 ejemplos de imágenes de animales aplicadas a los personajes de *Le père Goriot* de Balzac, el uso de una técnica semejante de animalización fue una constante de la novela realista y naturalista. Pero en «El hombre que parecía un caballo» (1914) la técnica sufre un cambio cualitativo. De pronto ya no se trata del empleo de unos cuantos símiles sugeridos por un modelo biológico de la sociedad ya pasado de moda. Al revés, lo que sucede es que la realidad se deja contaminar por algo anormal e inquietante. Visto el impacto del folclore indígena en escritores como Asturias y Carpentier, los inventores del realismo mágico, es interesante notar la sugerencia de Fernando Alegría de que en el origen de la concepción del cuento está quizá el contacto de Arévalo Martínez con la cultura maya-quiché en Quetzaltenango[18].

Pero la fuente más inmediata de «El hombre que parecía un caballo» es sin duda el símbolo del centauro creado por Darío, a quien se menciona dos veces en el cuento bajo el nombre de «El señor de la Rosa». Así se explica la referencia al centauro al final. Sin embargo, la atmósfera del cuento es totalmente distinta a la de los textos de Darío. Observa Pagés Larraya: «En "El hombre que parecía un caballo" el escritor va mucho más allá del modernismo y llega al campo surrealista y ultraísta (muy posteriores a su época)»[19]. El tema del cuento resulta en sí mismo banal. Es el del hombre (concretamente en este caso del poeta colombiano homosexual Barba Jacob [M. A. Osorio]) cuya personalidad abarca grandes dotes espirituales, cualidades puramente hu-

[18] Fernando Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Méjico, 1959, pág. 131.

[19] Antonio Pagés Larraya, «Los extraños cuentos de Arévalo Martínez», *Universidad*, Santa Fe (Arg.), 76, 1968, pág. 130.

manas, y también elementos de auténtica bestialidad. Aceptemos, de buena gana, la interpretación de Ayora según la cual la singularidad del cuento tuvo su origen en la alarma subconsciente de Arévalo Martínez frente a la homosexualidad de Barba Jacob[20].

Queda, sin embargo, su originalidad esencial, la misteriosa e intranquilizadora sensación de *otra* realidad que acompaña la nuestra normal, sea ésta interna y psicológica o externa y circunstancial. Al adentrarnos en «El hombre que parecía un caballo», nos encontramos de repente en una nueva dimensión de la realidad, muy distinta a la del contexto histórico-cultural de la novela realista y documental. La estabilidad confortante de esa realidad familiar ha empezado a desintegrarse y ya no sabemos si pisamos tierra firme. Estamos así en el camino que lleva al realismo mágico. Es también originalísimo el cuento «El hombre verde», en el que ya se combinan tres elementos que más tarde van a ser de capital importancia: el empleo de un narrador desequilibrado, el trastrueque realidad/ficción y la técnica del cuento dentro del cuento.

En otros cuentos de Arévalo Martínez, tales como «Duelo de águilas» o «La signatura de la esfinge», la técnica de «El hombre que parecía un caballo» degenera en amaneramiento. Sus dos mejores cuentos, empero, le colocan en la vanguardia de la narrativa de su periodo.

Roberto Arlt (Argentina, 1900-1942)

Los años que van de 1926 a 1932 fueron decisivos para la narrativa moderna latinoamericana. En 1926 se publica *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, en 1929 *Doña Bárbara* de Gallegos. Con estas dos novelas la novela tradicional de la tierra, la novela «criolla» por excelencia, alcanzó su mayor grado de desarrollo, dando la prueba de lo más que podía dar. De la primera se vendieron, hasta 1962, más de 250.000 ejemplares, sin contar las ediciones clandestinas. De *Doña Bárbara,* hasta hace poco, las ediciones fueron sucediéndose a un ritmo de una cada ocho meses aproximadamente. Hasta el triunfo de Borges y de García Márquez con *Cien años de soledad,* ninguna otra obra literaria latinoamericana en prosa se vendió tanto como *Doña Bárbara,* ni hubo ninguna que se empleara tanto como libro de texto. Después de 1929, la novela de

[20] Jorge Ayora, «Psicología de lo grotesco en "El hombre que parecía un caballo"», *ETL,* 2, 1974, 117-122.

temas rurales, cuya intención, según el narrador criollista chileno Mariano Latorre, «fue la de interpretar la lucha del hombre de la tierra, del mar y de la selva para crear civilización en territorios salvajes, lejos de las ciudades»[21], entró en un lento proceso de decadencia. Un poco antes, en 1926, el mismo año de *Don Segundo Sombra*, salió la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso;* más tarde, en 1928, la primera obra de Macedonio Fernández; y, finalmente, en 1932, en París, Asturias terminó de escribir su obra maestra *El Señor Presidente*.

Se ve, pues, que en el Buenos Aires de la polémica Boedo-Florida ya empezaba a perfilarse la fisonomía de algo nuevo. *Don Segundo Sombra*, junto con *Zogoibi* de Enrique Larreta, y en otro sentido *Los desterrados* de Horacio Quiroga, que contiene sus mejores cuentos de la selva de Misiones, todos aparecidos en 1926, representan el pasado, los temas rurales, lo «autóctono». Por el contrario, *El juguete rabioso* de Arlt, según Jitrik, «inaugurará definitivamente la literatura urbana con proyección universal, por una parte, y la literatura que muestra la forma de ser y los mitos de una clase social concreta por la otra»[22].

El juguete rabioso (cuyo título original era *La vida puerca),* como toda obra picaresca, es al mismo tiempo un *Bildungsroman*. Es decir, trata a la vez de la sociedad y de la educación del héroe a través de sus experiencias sociales. La novela narra cuatro episodios de la adolescencia de Silvio Astier, una contrafigura algo caricaturesca del mismo Arlt. Aprendiz de ladrón, aprendiz de librero, aprendiz momentáneo de mecánica de aviación, al final corredor de papel para envolver, Silvio sufre casi masoquísticamente toda la gama de humillaciones posibles impuestas por la vida bonarense al hijo de un inmigrante. Se insiste en la influencia de *Humillados y ofendidos* de Dostoievski, pero algo hay también del Baroja de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y de los folletines de Pigault Lebrun.

Pero más que un Rocambole en ciernes, Astier es un Vautrin en pantalones cortos que sueña con afirmarse como un individuo excepcional capaz de conquistar una gran posición social por medio del crimen. El libro tiene un fuerte elemento de crítica social. Buenos Aires aparece como una gran máquina fría que devora a los pobres y como el escenario de una «lucha por la vida» feroz donde el individuo inevitablemente se hunde y termina en la abyección. La crítica izquierdista ha pregonado hasta la saciedad este aspecto de la obra. En realidad, la

[21] Cit. Homero Castillo, *El Criollismo en la novelita chilena*, México, 1962, pág. 38.
[22] Noe Jitrik, *Escritores argentinos, dependencia o libertad*, Buenos Aires, 1967, pág. 90.

actitud de Arlt era, como poco, ambigua. No olvidemos que en vez de participar en un robo con su amigo el Rengo, Astier lo delata, cumpliendo con lo que Diana Guerrero llama desdeñosamente «la concepción espiritualista del hombre sustentado por la pequeña burguesía»[23]. En un contexto más amplio, J. M. Flint interpreta los proyectos estrafalarios de cambiar la sociedad descritos en las dos novelas siguientes de Arlt, *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), como una serie de hallazgos irónicos con los que Arlt parodia eficazmente la ideología excesivamente simplista de la extrema izquierda[24]. Es significativo también que en *Los lanzallamas* se llega hasta el punto de proponer la revolución como un medio para «crear sobre la tierra un infierno transitorio, hasta que los hombres enloquecidos clamen por Dios... para salvarse»[25]. La frase revela la verdadera preocupación de Arlt. González Lanuza, Flint y en general la crítica más objetiva, reconocen que lo que más le importaba era «busca[r] a través del dislate un sentido, sea el que fuere, a la vida»[26]. Hay unas frases de un artículo periodístico de Arlt que se podrían aplicar a todos sus protagonistas:

> Estos individuos, canallas y tristes, viles y soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por pobreza material, por otro factor: la desorientación que después de la gran guerra ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándoles vacíos de ideales y esperanzas[27].

Es decir, que, en última instancia, las novelas de Arlt son más bien metafísicas y sus temas tienen que ver con la condición humana más que con la realidad social. El Erdosain humillado por su mujer que va a confesarse con el Astrólogo y recibe una inesperada lección sobre la situación del hombre moderno angustiado por su falta de creencias, recuerda curiosamente al Apolodoro de Unamuno en *Amor y pedagogía,* que, igualmente humillado, escuchaba palabras semejantes del no menos estrambótico Fulgencio de Entrambasmares. Lo fundamental en *Los siete locos* es, pues, la actitud existencial de Erdosain. Éste está atrapado entre un sueño de felicidad absoluta que es como la raíz de su ser y la angustia de saber «que las almas se morían en la tierra como los pe-

---

[23] Diana Guerrero, *Roberto Arlt,* Buenos Aires, 1972, pág. 43.
[24] Jack M. Flint, «Politics and Society in the novels of Arlt», *IAr,* 2, 1976, págs. 155-163.
[25] Roberto Arlt, *Novelas completas y cuentos,* Buenos Aires, II, 1963, pág. 55.
[26] Eduardo González Lanuza, *Roberto Arlt,* Buenos Aires, 1971, pág. 38.
[27] Cit. Raúl Larra, *Roberto Arlt el torturado,* Buenos Aires, 1956, pág. 54.

ces prisioneros en un acuario. Al otro lado de los verdinosos muros de vidrio estaba la hermosa vida cantante y altísima, donde todo sería distinto»[28]. Es este contraste insoluble el que llena la vida de Erdosain en parte con ironía y en parte con desesperación, hasta tal punto que, como el Augusto Pérez de Unamuno, llega a dudar de su propia existencia, excluido como está de «la nueva vida», esa otra vida más auténtica fuera del «acuario».

Erdosain vacila entre tres posibles modos de actuar. Primero, hundirse cada vez más en su propia humillación, gozando masoquísticamente —y sobre todo con plena conciencia— de encontrarse como si «lo hubieran pasado por entre los rodillos de un laminador», o como si fuera uno de «los sapos que sobre la huella trincaba la rueda de la carreta, aplastados y ardientes» (pág. 210). Segundo, «violar la ley del sentido común» (pág. 237) identificándose, también conscientemente, con la irracionalidad absurda de la existencia. Tercero, afirmar su personalidad, dejar de ser «la negación de la vida» (pág. 222) mediante un dramático crimen. Lo patético de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* está relacionado con la primera solución, el suspense bastante mediocre, con la tercera. Lo que predomina y lo que da a estas novelas su tono originalísimo dentro de la narrativa latinoamericana de la época (que era mucho más solemne que la española —basta pensar, por ejemplo, en Valle-Inclán, en Pérez de Ayala o en Gómez de la Serna) es su fabuloso humorismo. ¿Quién sino Arlt es capaz de hacer soñar a uno de sus personajes con tiburones tuertos, furiosos porque sufrían de almorranas? Pero importa subrayar que en Arlt, mucho más que en Borges, en Marechal o en Bioy Casares posteriormente, el humorismo funciona como frágil refugio contra la angustia interior, es decir, como válvula de escape psicológica.

Hay indudablemente, en *Los lanzallamas* quizás más que en *Los siete locos,* un fuerte alegato contra la realidad social de Argentina y de Hispanoamérica en los años 20. Valga como ejemplo el diálogo entre el astrólogo y el abogado en la primera parte de *Los lanzallamas.* Abarca tanto el tema de la opresión del proletariado por el sistema industrial capitalista como el de la colonización económica de Hispanoamérica por parte de Estados Unidos y Europa. El trozo entero es digno de una antología de la literatura comprometida, sobre todo porque el acento está puesto ahora, casi por primera vez, sobre lo urbano y no ya sobre la vida rural americana. Pero no hay que olvidar nunca que el as-

[28] Roberto Arlt, *op. cit.,* I, pág. 238.

trólogo, por cuya boca habla Arlt, es un eunuco mistificador que termina fugándose con los fondos de la grotesca sociedad secreta dedicada a preparar la revolución social. Más aún, hay que tener presente que la revolución con que sueñan el astrólogo y Erdosain no es más que un medio para aterrorizar a las masas y obligarlas a aceptar de nuevo una [falsa] creencia religiosa.

En efecto, todo intento de interpretar la obra de Arlt exclusivamente en términos socio-políticos, sea como escritor militante, sea como traidor pequeño-burgués (nos referimos en el segundo caso, claro está, al libro de Diana Guerrero), se estrella contra el hecho incontrovertible de que los personajes arltianos están obsesionados no por la necesidad de solidarizarse con el proletariado, ni por su compromiso con la revolución, sino por la angustia metafísica. En el fondo de la presentación de estos personajes está la búsqueda de alguna solución: darse a la religiosidad y al misticismo (Ergueta), hacerse comediante, con todo lo que eso implica (Barsut), refugiarse en la locura (Bromberg) o en el delirio revolucionario (el Astrólogo). Hasta el «Rufián melancólico» es un macró metafísico que se atormenta con problemas existenciales. Aun si aceptásemos que el origen de la angustia del hombre moderno ha de buscarse en el desmoronamiento del sistema capitalista y en la desintegración de su sistema de valores, faltaría demostrar que Arlt viese el problema en esos términos.

En realidad, la posición ideológica de Arlt es confusa. Si bien, por una parte, él reconoce la injusticia y la opresión que pesaban y pesan sobre los habitantes de los grandes centros urbanos, la degradación del proletariado, la hipocresía y el egoísmo de la burguesía, la indiferencia de los ricos, nunca toma realmente en serio la ideología progresista. Al revés, cae en el error de los escritores de la Generación del 98 en España, muy imitado en América Latina, de buscar una solución individualista, moral o espiritual, a lo que es esencialmente un problema colectivo y material. Por eso, si es verdad, como sostiene Jitrik[29], que «de algún modo proceden de Arlt narradores como Onetti, el Cortázar de *Rayuela,* Cerretani, Vanasco, el Viñas de *Los años despiadados* y otros», no es por motivos ideológicos.

En *El amor brujo* (1932), «la búsqueda irracional y absurda de la dicha junto con la necesidad romántica de la evasión», que según su hija Mirta[30] da la nota característica a los personajes de Arlt, degenera has-

[29] Noe Jitrik, *op. cit.,* pág. 94.

[30] Mirta Arlt, prólogo a R. Arlt, *Novelas completas y cuentos,* Buenos Aires, 1963, pág. 11.

ta producir una parodia de una novela rosa de amores pequeño-burgueses. Sólo que, en vez de ser rosa, es gris. Más interesantes son los cuentos de *El jorobadito* (1933), la mayor parte de ellos cuentos de canalladas, y las «aguafuertes porteñas» de la colección póstuma *Entre crotos y sabihondos* (1969), que hicieron duplicar la venta del diario *El mundo* de Buenos Aires los días en que salían.

La originalidad de Arlt estriba en su extraña habilidad de amalgamar humorismo con auténtico dolor de alma, la fantasía irónica con la percepción clarísima de los monstruos que existen en el fondo de la psique humana. Quítese el humorismo, y añádanse algunos elementos de incesto y profanación de lo sagrado, y el mundo de Erdosain linda ya con el mundo de Fernando en *Sobre héroes y tumbas*, o el de Sábato mismo (y de «R») en *Abaddón el exterminador*. Con Arlt, pues, entramos en el período auténticamente contemporáneo de la narrativa argentina.

Macedonio Fernández (Argentina, 1874-1952)

Si bien encontramos en Arévalo Martínez un temprano y aislado precursor del movimiento que iba a cambiar el rumbo de la novela hispanoamericana llevándola hacia la fantasía y la imaginación creadora, no cabe duda de que el mayor impulso vino más tarde de Argentina. Borges, en una entrevista de 1972, subrayó la aportación de Buenos Aires:

> pensemos, dijo a Sorrentino, que somos acaso la primera nación de América latina que está ensayando, ensayando con felicidad, la literatura fantástica: pensemos que en casi toda la América latina la literatura no es otra cosa que un alegato político, un pasatiempo folklórico o una descripción de las circunstancias económicas de tal o cual clase de población, y que aquí, en Buenos Aires, ya estamos inventando y soñando con plena libertad[11].

Ahora bien, sólo se puede inventar y soñar con plena libertad a condición de destruir las trabas de la realidad. Por eso hemos insistido en que se advierte en gran parte de la nueva novela una reacción cada vez más radical contra el arte de lo verosímil, contra el arte que cifra su ideal en copiar fielmente lo observado.

[11] Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, 1973, pág. 120.

Ya hemos visto cómo en Arévalo Martínez y en Arlt este proceso de liberación de la novela, este rechazo del realismo tradicional, avanza y conquista nuevos territorios. Pero importa tener presente que la fantasía de ambos autores funciona siempre dentro de un contexto realista. El primer auténtico cuestionamiento de la realidad misma, y por ende de la novela mimética, se debe en Hispanoamérica a Macedonio Fernández. Antes de él un poeta, Huidobro, había definido el poema ideal como «algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerda algo, no es bello porque nos recuerde cosas vistas a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación». Las mismas palabras aplicadas a la novela definen el ideal de Macedonio: el «belarte». Belarte es el exacto contrario del arte realista, puesto que en éste «en el ánimo del lector hay alucinación de la realidad del suceso: la verdad de vida, la copia de vida, es mi abominación»[32].

Está claro que la familiaridad de Macedonio, como poeta, con las doctrinas del creacionismo y del ultraísmo hubiese reforzado su deseo de romper con el realismo. Pero la clave de la comprensión de sus teorías estéticas se halla en su actitud filosófica, magistralmente analizada por Engelbert[33]. Macedonio es, por lo menos en su prosa (el tema de la muerte en algunas de sus poesías quizá abre otra perspectiva), un idealista filosófico de los más intransigentes. Para él, ser es literalmente ser percibido. Fuera de la percepción no existe nada, ni siquiera el sujeto individual que percibe. Desaparecen tanto la identidad personal como la «cosa en sí». No quedan más que «estados» de una sola conciencia que incluye «sujeto» y «objeto» en un todo indivisible, un infinito fenómeno psíquico. Para entendernos de una vez: el mundo de Macedonio es *grosso modo* el mundo borgiano de Tlön, «una serie de procesos mentales que no se desenvuelven en el espacio, sino de modo sucesivo en el tiempo», el mundo interpretado según «el monismo o idealismo total». Pero hay una importante diferencia entre la cosmovisión de Borges y la de Macedonio. Para Borges, al fin y al cabo, «El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges». Se insinúa la sospecha de que todo postulado que en Borges tiende a contradecir la noción de la realidad convencional se funda en un deseo de evasión del mundo real angustioso. Por eso, quizás, Borges le

[32] Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Buenos Aires, 1967, pág. 41.

[33] Jo A. Engelbert, *Macedonio Fernández and the Spanish American Novel*, Nueva York, 1978.

comentó a Milleret la «*consolación* que ofrece la hipótesis de un mundo irreal»[34].

En cambio, Macedonio, para quien «El ser es siempre pleno», aceptaría gozosamente la idea de «vivir sin noción de identidad personal». Si el ser es único y eterno y la conciencia no está «dada» (ya que, en tal caso, habríamos de aceptar una dualidad; un dador y lo dado), no hay nacimiento ni muerte:

> Todo cuanto es y hay es un sentir y es lo que cada uno de nosotros ha sido siempre y continuadamente. ¿De dónde puede un sentir, una sensibilidad, tomar noción alguna de lo que pueda ser un no-sentir, un tiempo sin sucesos, pues sólo hay, sólo existe lo que es suceso, nuestro estado en nuestra sensibilidad? Nuestra eternidad, un infinito soñar igual al presente, es certísimo[35].

Es decir, el idealismo total lleva a Macedonio hacia un concepto casi místico: la superación de la idea de la personalidad individual. Y aquí precisamente su actitud metafísica enlaza con su teoría estética.

Enunciadas por primera vez sistemáticamente en «Doctrina estética de la novela», las ideas sobre la novela de Macedonio cuajaron más tarde en *Museo de la novela de la eterna* (obra póstuma, 1967), sobre todo en los prólogos 12 y 13 de los 56 que hay. Aquí *Museo...* se presenta como «una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela» (pág. 38). En la novela tradicional todo el goce del lector consiste en la «suspensión voluntaria de la incredulidad» y en la autoidentificación con los personajes y las situaciones. Todo eso Macedonio lo llama, con el máximo desdén, «la alucinación». Lo que él busca, en cambio, es algo muy distinto: «la conmoción de la certeza del ser»[36], o lo que llama en *Museo...* «un choque de inexistencia» (pág. 41). Resulta patente la influencia del famoso capítulo XXX de *Niebla* de Unamuno, en el que se afirma que «el lector de la nivola llega a dudar, siquiera fuese un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto». Compárese con Macedonio:

> Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector. Y, sin embargo,

[34] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, 1967, pág. 102.
[35] Macedonio Fernández, *op. cit.*, pág. 35.
[36] Macedonio Fernández, *Papeles de recienvenido*, Buenos Aires, 1944, pág. 128.

pienso que la literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación[37].

Ahora bien, mientras Unamuno administra el «choque» para estimular al lector y empujarle hacia un estado espiritual agónico, en Macedonio el efecto deseado es todo lo contrario. Para éste, perder, aun momentáneamente, la certidumbre del ser equivale a una total liberación ontológica, una repentina intuición de la inmortalidad dentro de la Conciencia infinita.

Todo el esfuerzo de Macedonio, entonces, se concentra en la tarea de desintegrar la confianza del lector en su propia identidad. De tal modo, éste «experimenta por un momento el estado de creencia de no existir» y pierde el temor —tan unamuniano— del no ser; pues «no se puede creer que no se existe sin existir». No sorprende que Macedonio se llamara alguna vez «Ningunamuno». Su método narrativo consiste en la explotación sistemática de la discontinuidad de la incongruencia y del desorden. Sabido es que los elementos ordenadores en una narrativa normal son, ante todo, dos: la existencia de una trama, es decir, una serie de episodios unidos por un hilo conductor (a veces, en *Pedro Páramo*, *Rayuela* o *La Casa Verde*, difícil de seguir, pero siempre existente), y la existencia de personajes que tienen un mínimo de coherencia psicológica. Al seguir la trayectoria literaria de Macedonio desde *Papeles de recienvenido* (1929), a través de *Una novela que comienza* (1941) y *Continuación de la nada* (1944) hasta su obra más importante, *Museo de la novela de la eterna*, echamos de ver cómo se va apartando cada vez más de todo hilo conductor y de toda coherencia psicológica. Y eso muy deliberadamente, pues, como él escribió, «hay buen y mal modo de no seguir un cuento»[38], y el suyo es el bueno.

En *Museo...*, Macedonio se propone atacar de frente todas las presuposiciones acerca de la novela que nosotros abrigamos como lectores. Lo único coherente en el libro es la doctrina estética afirmada repetidas veces en varios de los 56 prólogos. Citamos lo esencial:

> Un arte es tanto más belarte: 1) cuanto más consciente, es decir, menos hijo del entusiasmo por un «asunto»; 2) cuanto más técnico e indirecto: debe ser versión, nunca enunciado; 3) cuanto menos abultado en asunto, menos grueso en motivación...; 4) una belarte no existe si no tiene una técnica imposible a todo otro arte...;

[37] Macedonio Fernández, *Museo...*, pág. 35.
[38] Macedonio Fernández, *Papeles...*, pág. 128.

5) un arte es tanto más puro cuanto menos grato a los sentidos es su órgano medio de comunicación...; 6) lo sensorial nunca es belarte (pág. 255).

No me parece belarte la literatura de comunicación al lector de los sentimientos del autor o de los personajes (pág. 256).

En suma, una novela es un relato que interesa sin que se crea en él, y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo (pág. 258).

En el resto de *Museo...,* el deseo psicológico, arraigadísimo en todo lector, de descubrir un diseño un principio de organización en el texto, o bien los rudimentos de verosimilitud convencional en los personajes, se halla sistemáticamente traicionado mediante una larga serie de tretas y artificios por lo general humorísticos. Ante todo Macedonio evita todo tipo de asunto, porque (ya lo sabemos) «Esto es ley para toda belarte, y significa que el "asunto" de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte» *(Museo...,* pág. 107). En lugar del asunto Macedonio nos ofrece los 56 prólogos y los 20 capítulos de la «novela». En éstos la ausencia misma de todo encadenamiento lógico obliga al lector, no a fijarse en el contenido, sino a preguntarse por qué no hay contenido y cómo se evita todo contenido; dicho de otra manera, le obliga a fijarse en la técnica del autor y en sus propias reacciones. Cobramos clara conciencia de «lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte» *(Museo...,* pág. 41). Y no sólo con respecto a la trama; forzosamente han de faltar también los personajes cómodamente provistos de motivaciones psicológicas, pensamientos y emociones con los que podríamos identificarnos. Por eso Macedonio se jacta de haber creado «el único personaje hasta hoy nacido, cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real» *(Museo...,* págs. 41-42). Los personajes: Deunamor, El Presidente, Quizagenio, la Eterna, etc., son pura superficie, sin psicología, sin fisiología y sobre todo resistentes a toda tentación «inartística» de parecerse a personas con vida: «Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas es que el personaje parezca vivir» *(Museo...,* pág. 41).

En *Museo...,* pues, Macedonio acomete la hazaña de crear una novela cuya esencia consiste en quedar reducida a una sucesión de «estados», de experiencias mentales yuxtapuestas. Es una novela que resulta perfectamente incongruente con la realidad recibida, pero en perfecta congruencia con la visión metafísica que Macedonio tenía de lo real. Su importancia reside en el modo en que nos obliga a cuestionar no

sólo la relación existente entre novela y realidad, sino también nuestro modo habitual de leer novelas. Macedonio Fernández se coloca al final de una línea de pensamiento que en las letras hispánicas empieza con el rechazo del realismo decimonónico por parte de algunos escritores de la Generación del 98, y pasa por las *Ideas sobre la novela* y la teoría de la deshumanización de Ortega y el perspectivismo de Pérez de Ayala y de Valle-Inclán. Es difícil documentar su influencia directa en otros escritores fuera de Borges y Marechal, si bien hay una notoria semejanza entre ciertos aspectos de *Museo...* y de *Rayuela* de Cortázar. Incluso cabe sospechar que la mayor parte de la influencia de Macedonio esté todavía por revelarse, dado su inmenso prestigio entre la *inteligencia* argentina de los años 70.

Comoquiera que sea, si bien es verdad que, como afirma Lafforgue[39], con *El juguete rabioso* de Arlt se da el gran salto de la novela argentina (y latinoamericana) después del modernismo, es Macedonio Fernández quien abre el camino hacia la más definitiva renovación de las estructuras narrativas. Según Emir Rodríguez Monegal[40], «Macedonio Fernández... crea la primera novela *[Museo...]* lúcidamente vuelta sobre su propio discurso narrativo, la primera antinovela latinoamericana. De Macedonio Fernández arranca, pues, toda esa corriente de la antinovela que habrá de convertirse, en los años 60, en lo que he llamado la novela del lenguaje».

Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964)

Otra figura cuya obra ilustra claramente la reacción contra el realismo convencional que antecede al Boom fue Felisberto Hernández. Rosario Ferré, la escritora puertorriqueña mencionada en otro capítulo de este libro, quien le dedicó un breve libro, tras mencionar a Quiroga, Bioy Casares, Borges y Cortázar como autores rioplatenses de cuentos fantásticos, describe acertadamente a Hernández como «el hermano bastardo, la estrella aún relativamente desconocida de esa constelación»[41]. A continuación nos recuerda que su primera obra, *Fulano de tal* (1925), salió varios años antes de *No todo es vigilia* (1928) de Macedonio Fernández y de *Historia universal de la infamia* (1935) de

[39] Jorge Lafforgue, *La nueva novela latinoamericana*, II, Buenos Aires, 1972, pág. 16.

[40] Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pág. 81.

[41] Rosario Ferré, *El acomodador*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986, página 14.

Borges. Todos los críticos reconocen que en Uruguay Hernández ocupa un sitio especial entre los novelistas de la tierra más o menos realistas como Yamandú Rodríguez y Enrique Amorim, por una parte, y los escritores de la «Generación Crítica» (Onetti, Benedetti, Armonía Somers y otros), por la otra. Las primeras obras de Hernández, *Fulano de tal, Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931), son meros opúsculos, colecciones de prosas breves que exploran (como en «El vapor», por ejemplo) estados mentales misteriosos o anormales, a veces rayando en una especie de angustia inexplicable. Felisberto describió una de ellas: «Hace dos días», de *La envenenada,* como «la historia de unos momentos extraños»; la frase podría aplicarse no sólo a casi todas ellas, sino también a sus cuentos posteriores en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), *Nadie encendía las lámparas* (1947), *Las hortensias* (1949), *La casa inundada* (1960) y *Tierras de la memoria* (1965). Ricardo Latcham señala «la extraña capacidad [de Felisberto] para descomponer la realidad y alterarla con procedimientos que conducen al sueño, a la pesadilla y al vértigo[42]. No sorprende que la obra de Hernández haya sido comentada favorablemente por escritores tan diferentes como Jules Supervielle, García Márquez, Cortázar, Cristina Peri Rossi e Italo Calvino. Este último alaba «el modo [de Felisberto] de dar lugar a una representación interior de la representación, de disponer en el interior del relato extraños juegos cuyas reglas establece cada vez [y que] es la solución que encuentra para dar una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación»[43].

Un momento pivote en la obra de Hernández llegó en 1931 con la publicación de *La envenenada.* Había dominado sus colecciones anteriores de minicuentos la sensación del misterio de los objetos («El vestido blanco», «Historia de un cigarillo») y también de ciertas personas y su interacción con los objetos («La casa de Irene»). En cambio, en «La envenenada» hay una especie de metacuento, pues aquí Felisberto se enfrenta con el problema de escribir (o de no escribir) la historia de una experiencia ambigua de amor y muerte vivida por un cuentista profesional. Aquí por primera vez nos damos cuenta de lo consciente que era Felisberto de su visión extraña de la vida y la realidad. Gran

[42] Ricardo Latcham, «Los relatos de Felisberto Hernández», en Walter Rela (ed.), *Felisberto Hernández. Cinco cuentos magistrales,* Montevideo, Editorial Ciencias, 1979, página 82.

[43] Italo Calvino, «Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno», en Rela, *op. cit.,* págs. 89-90.

parte de esa visión tiene que ver con la tristeza generada por los recuerdos. En «Elsa» *(La envenenada),* Felisberto escribe: «De lo que ya no existe se habla con indiferencia y con frialdad; pero yo hablo con dolor, porque hablo antes que deje de existir y sabiendo que dejará de existir»[44]. Una gran parte de su obra madura está escrita en primera persona y evoca recuerdos, especialmente recuerdos de niñez. En algunos casos es como si su imaginación hubiera concebido una metáfora poética extraña y luego la hubiera convertido en un cuento fantástico, a veces con vagos elementos eróticos. Ferré sugiere que el tema básico de sus cuentos maduros es la soledad intensa y la frustración de la condición humana. Pero tal tema nunca se manifiesta explícitamente. Los lectores lo deducimos de estos cuentos extraordinarios, en los que en vez de desarrollar un argumento, normalmente se describe una situación fantástica en donde, como explica José Pedro Díaz, «el narrador ve socavada su tarea narrativa por la irrupción de elementos laterales que le obligan a atender a los procesos mismos de la creación y a dejar proliferar su relato en ramazones metafóricos»[45].

Una de las diferencias entre cuentos tales como «Las hortensias», «La casa inundada», «El acomodador» y «El cocodrilo» y los cuentos más típicos de Borges o Cortázar es que los de Felisberto parecen menos abiertamente simbólicos o alegóricos. Se ha intentado interpretar éstos en términos de una rebelión contra las convenciones y las limitaciones sociales, o bien en términos de la angustia existencial o incluso en los de provocar en el lector una conmoción en la conciencia del yo[46]. Tales intentos son desde luego perfectamente válidos, pero ninguno parece totalmente convincente. Por una parte, hay cuentos como «Por los tiempos de Clemente Colling» o «El caballo perdido», cuyo tema es el misterio de la memoria, y que utilizan una técnica de desdoblamiento, que son más o menos accesibles. Pero, por ejemplo, «El balcón», en que se insinúa que un balcón está enamorado de una joven y que siente celos, hasta tal punto que se suicida, o «Las hortensias», en que un joven sufre la obsesión, incluso una obsesión sexual, por unas muñecas que se pueden inflar, o bien «El acomodador», en que el protagonista empieza a emitir luz propia, resisten fáciles interpretaciones. El problema, todavía sin resolver, es el de la relación entre los cuentos

---

[44] Felisberto Hernández, *Obras completas,* Montevideo, Arca, 1969, t. I, pág. 103.

[45] José Pedro Díaz, «Felisberto Hernández, una conciencia que se rehúsa a la existencia», en Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria,* Montevideo, Arca, 1967, pág. 97.

[46] Véase Roberto Echevarren, *El espacio de la verdad, práctica del texto en Felisberto Hernández,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1981, especialmente pág. 25.

cuyo tema principal es la memoria y el funcionamiento de la conciencia y los cuentos extraños de *Nadie encendía las lámparas* y *Las hortensias*. No basta, en los casos de un vendedor que se pone a llorar para así vender más medias, o una señora que vive en una casa inundada o un señor que experimenta la pasión por ciertos objetos en un túnel oscuro, hablar de lo absurdo, lo ilógico o lo irracional. Barrenechea echa mano de la noción cortazariana de la «figura», si bien sin las implicaciones metafísicas con que la dota Cortázar. Merrim prefiere la idea posmoderna de la «indeterminación», pero sin explicar claramente cómo ese la lleva a ver en Felisberto a un escritor al borde del abismo[47]. Posiblemente, lo que hace falta es un estudio de Felisberto desde el punto de vista de lo grotesco, tal como lo define Wolfgang Kaiser y otros, o sea, como una manera de aliviar la ansiedad producida por la contemplación de lo inexplicable.

Felisberto Hernández pertenece esencialmente a aquella década crucial de los 40 cuando la narrativa ya empezaba a explorar nuevas aproximaciones a lo real que involucraban un mayor reconocimiento de sus misterios. Ningún estudio del pre-Boom puede prescindir de mencionar sus cuentos.

[47] Ana María Barrenechea, «Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández», *Modern Language Notes*, 91, 1976, 311-336; Stephanie Merrim, «Felisberto Hernández's Aesthetic of "lo otro": the Writing of Indeterminacy», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, 1987, 521-540.

Capítulo II

Una década de transición, 1940-1950

I. Los rioplatenses

Borges (Argentina, 1899-1986)

La publicación en 1942 de *El jardín de senderos que se bifurcan* (luego incorporado a *Ficciones*, 1944), marca un hito en el proceso que conducía a la nueva novela. «Si de algo soy rico —afirmó Borges en el prólogo a sus conversaciones con Burgin—, es de perplejidades y no de certezas.» Su padre fue ateo; su madre católica practicante. Él mantiene una actitud de agnosticismo total. Pero una atenta lectura de su obra descubre numerosos casos en los cuales rechaza con suave ironía el concepto convencional de Dios; también se registran no pocas referencias críticas al catolicismo. De hecho, Borges ha declarado categóricamente que toda referencia a Dios o a lo divino en sus obras ha de interpretarse como un puro recurso formal. De tal escepticismo resulta que, una vez aceptada «la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo» *(OI,* 143)*, se impone la condusión de que «Es dudoso que el mundo tenga sentido» *(OI,* 175). En segundo lugar, apenas se postula el escepticismo integral, es forzoso incluir en el sistema al que lo postula. Borges no retrocede ante esta condición; para él somos no-

* Citamos por las *Obras completas* de Borges, Buenos Aires, 1964, para *Ficciones (F), El Aleph (A), Otras inquisiciones (OI)* y *Discusión (D).* También nos referimos a *El informe de Brodie* (1970) *(IB)* y a *El libro de arena* (1975) *(L).*

sotros mismos entes sumamente misteriosos: «Los hombres gozan de poca información acerca de los móviles profundos de su conducta» *(OI,* 184). Tercero, no nos es dado comprender la realidad. Si no existe un Dios que garantice la veracidad de las impresiones que recibimos a través de los sentidos, y si la razón se confiesa incapaz de explicar tanto el mecanismo del universo como el de nuestra mente, se sigue que está desprovista de todo fundamento cualquier confianza en nuestro poder de reconocer y de explicarnos lo verdaderamente real.

Ahora bien, si no comprendemos ni el sentido de la existencia, ni el mundo que habitamos, ni a nosotros mismos, ¿qué es lo que podemos afirmar? Primero: «toda estrafalaria cosa es posible» *(D,* 102). Nada queda negado, dado que carecemos de todo criterio fijo. Todo —lógico o ilógico— puede suceder; toda explicación —creíble o increíble— puede ser la verdadera. O bien, todo puede nacer del puro azar, en un proceso arbitrario e inexplicable. Puede ser que todo sea una vasta ilusión; igualmente, todo podría formar parte de una vasta unidad escondida. Tampoco es imposible que el mundo contenga un sistema infinito de símbolos cuya clave nunca poseímos o que hemos olvidado. Queda, en fin, la hipótesis de que a veces se nos ofrecen vagos indicios de un diseño que rige el universo entero. Sin embargo, todo es conjetural. El mundo y la realidad funcionan misteriosamente, quizás según reglas que estamos acostumbrados a rechazar como absurdas. Nuestras experiencias, por caóticas que parezcan, posiblemente contienen elementos recurrentes susceptibles de interpretarse como reflejos de un orden, pero de un orden que daría a la vida un sentido totalmente distinto al que normalmente aceptamos.

En sus cuentos más originales, Borges explora tales conceptos. Estos cuentos son de alguna manera parábolas o apólogos que ilustran el desmoronamiento de las viejas certezas racionales o fideístas y que examinan las posibilidades que así quedan al descubierto. Borges contempla la realidad como si fuera un extraño y a veces aterrador rompecabezas, que, sin embargo, podría quizás contener indicios de posibles explicaciones, aunque fuesen de un tipo que nuestra mente está condicionada a resistir. Lo que mantiene el equilibrio de muchos cuentos es el humorismo. Pero no es el «bufo-trágico» de Unamuno, el humorismo nacido del sufrimiento espiritual, sino la expresión de la conciencia serena y casi juguetona que tiene Borges del absurdo como parte integral de la condición humana.

No sorprende que la crítica se haya ocupado predominantemente de cuestiones que más tienen que ver con la ideología de Borges que con su práctica de la ficción. De eso, Borges se ha quejado en muchas

ocasiones. Pero resultaría más fácil aceptar sus protestas si él mismo se hubiera mostrado menos inconsecuente en sus afirmaciones. Mientras, por ejemplo, en el prólogo al *Informe de Brodie* insiste de nuevo:

> No soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las «Mil y Una Noches», quieren distraer o conmover, no persuadir,

al hablar con Georges Charbonnier en 1965 había dicho (de modo más convincente) que:

> dans tous mes contes il y a una partie intelectuelle et une autre partie —plus importante, je pense— le sentiment de la solitude, de l'angoisse, du l'inutilité, du caractère mistérieux de l'univers, du temps, ce qui est plus important: de nous-mêmes, je dirai de moi-même[1].

En todo caso, donde mejor se define Borges es, a nuestro parecer, en la tercera sección de «El acercamiento a Almotásim» *(F)*. Dentro de la estructura del relato, cuya forma es la de una reseña, esta sección corresponde a la discusión y valoración crítica de la novela de Mir Bahadur Alí. Cabe leerla como una alusión, por parte de Borges, a cómo deberíamos enjuiciar sus cuentos. Advertimos que distingue entre «la variada invención de rasgos proféticos» (o lo que *grosso modo* corresponde a la trama) y el simbolismo del héroe. Mientras aquélla prevalece sobre éste, Borges se complace en elogiar «la buena conducta literaria» del presunto autor. Por el contrario, cuando en una edición ulterior «la novela decae en alegoría» y su significado (es decir, su significado *no ambiguo)* prevalece sobre la inventiva, Borges avanza un juicio negativo. Así vemos bastante claramente cuáles son sus prioridades. Sus cuentos encierran, en efecto, un significado, una visión de la existencia humana, si bien ésta se manifiesta en términos sibilinos que se prestan a diversas explicaciones. Sería ocioso subrayar todo eso, si no fuese que un crítico tan autorizado como di Giovanni, ex colaborador de Borges, insiste en que éste es tan sólo un gran escritor cómico, o que otros críticos interpretan su obra exclusivamente en términos literarios.

Con todo, un defecto fundamental de la crítica de los cuentos de Borges es atribuible al hecho de que ésta es, en su mayor parte, interpretativa. Se tiende a pasar por alto no sólo las prioridades propugna-

[1] Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, 1967, pág. 20.

das por Borges mismo, sino también el hecho de que sus cuentos son cuentos y no ensayos. Su ritmo de producción, muy lento aun en los mejores años, indica el cuidado obsesivo con el que escribe. Deja madurar sus cuentos en la mente a veces durante años, los discute con sus amigos, los planifica minuciosamente y por fin los compone, frase por frase, a través de una infinidad de borradores. El cuento, una vez concluido, se nos presenta como un artefacto perfecto en que cada elemento desempeña una calculada función.

Así, para leer debidamente un cuento de Borges hace falta, en primer lugar, separar la trama de sus implicaciones (las más de las veces metafísicas y sutilmente intranquilizadoras); esto es, *interpretarlo;* y, en segundo lugar, examinar detenidamente su estructura interna y su técnica narrativa (incluso lo que Borges llama los «inlaid details»: pequeños detalles de especial significado); es decir, *analizarlo.* Tal análisis siempre revela cómo los mejores cuentos de Borges deben su eficacia no sólo a la maravillosa capacidad inventiva del autor, sino también al laborioso y lento montaje de los componentes que, como vemos en «La lotería en Babilonia» *(F)* o «La muerte y la brújula» *(F),* por ejemplo, suelen estar sabiamente interconectados, de modo que formen una unidad intrincada a la vez que armoniosa. Hasta el estilo ostenta, a veces, lo que Irby ha llamado «el reflejo de elementos de la trama en los elementos verbales mismos del cuento»[2].

Tema esencial de los mejores cuentos de Borges es, pues, la ambigüedad misteriosa, incluso la ininteligibilidad de la realidad que nos circunda y en la que nos sentimos tan cómodamente instalados. Figuran entre tales cuentos «La Biblioteca de Babel» *(F),* «Tlön, Uqbar, Orbis tertius» *(F)* y «La lotería en Babilonia» *(F).* Tlön es «el planeta que sería la tierra si la doctrina idealista fuera la verdadera descripción de la realidad»[3]; es también, como la Biblioteca de Babel, una metáfora de nuestro mundo. Al comparar implícitamente nuestro mundo «concreto» con un mundo en el que es la percepción misma la que crea los objetos, pero en el que hay tanta o más coherencia que en el nuestro, Borges sugiere que nuestro modo de ver la realidad, lejos de ser objetivo, está condicionado por nuestras categorías mentales innatas. A continuación, cuando resulta que la enciclopedia de Tlön no es más que un producto de la imaginación humana, Borges avanza la idea de que toda tentativa de ordenar (=explicar) el mundo no produce sino ficcio-

[2] James R. Irby, en *The Cardinal Points of Borges,* ed. L. Dunham e I. Ivask, Norman, Oklahoma, 1971, pág. 41.

[3] Julio Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges,* Madrid, 1968, pág. 50.

nes. La Biblioteca de Babel, con la distribución invariable de sus galerías y anaqueles, parece simbolizar el orden impuesto al universo por una inteligencia divina. Pero en el momento de abrir un libro todo se disuelve en un caos grotesco. Lo mismo ocurre en «La lotería de Babilonia». Una lotería es, por definición, algo organizado, y se ditingue de las ciegas operaciones del azar por eso mismo. Pero conforme se desarrolla el cuento, la lotería va involucrando toda la vida de todos los hombres, y, por fin, se identifica con la existencia humana misma. En este punto se vislumbra la hipótesis de que la misteriosa «Compañía» que dirige la lotería (léase: Dios) no existe fuera de la imaginación de sus víctimas. Pero éstas prefieren seguir creyendo en la existencia de una fuerza ordenadora, antes que aceptar el imperio absoluto del azar.

Estrechamente relacionado con el tema de estos cuentos está el símbolo del laberinto[4] (que en Borges debe imaginarse siempre como circular y sin salida). Un laberinto es algo hecho por el hombre, que combina una engañosa apariencia de orden con una realidad caótica. También la idea del laberinto encierra la idea de una búsqueda (la del centro del laberinto). Muchos de los cuentos de Borges tienen su punto de partida aquí. Sus temas son o la búsqueda frustrada o bien la busqueda irónicamente afortunada. Ejemplos de esto los tenemos en «El acercamiento a Almotásim» *(F),* en el que el estudiante, después de un largo viaje simbólicamente circular, termina reencontrándose a sí mismo, o sea, reconociendo que «el universo es una proyección de nuestra alma» *(OI,* 86); y en «El Sur» *(F),* en el que Dahlman —que podría ser Borges, o el hombre argentino o incuso un símbolo de la humanidad entera— busca su autenticidad y la encuentra sólo en el momento de la muerte. Otros protagonistas, como los de «Funes el memorioso» *(F),* «El Aleph» *(A),* «El zahir» *(A),* «La escritura del Dios» *(A)* y «El inmortal» *(A),* por ejemplo, logran el objeto de sus anhelos: la visión total del mundo, la inmortalidad, la posesión de la clave de los misterios, para luego morir congestionados o locos, o bien rechazar el don. Otros cuentos importantísimos son «La casa de Asterión» *(A)* y «Deutsches Requiem» *(A),* que ilustran la tendencia humana a encontrar un falso centro en el laberinto existencial al construir un orden artificial (el nazismo, las simetrías del laberinto personal de Asterión que lo protegen del mundo temible de fuera) y encerrarse dentro de él. Sólo el valor físico parece a veces aproximar a ciertos hombres al centro de su la-

[4] Véase Emir Rodríguez Monegal, «Símbolos en la obra de Borges», en *El cuento hispanoamericano ante la crítica,* ed. Enrique Pupo-Walker, Madrid, 1973, págs. 92-109.

berinto personal. Así, se explica la curiosa atracción que ejerce sobre Borges el tema gauchesco y el de la riña entre compadritos de barrio.

A di Giovanni, Borges le confesó: «me ha obsesionado siempre el tiempo»[5]. Es lógico; poner las cosas en orden cronológico es ya de por sí un método elemental de organizar (y como consecuencia convencerse de «comprender») la realidad. Por tanto, todo intento de expresar la idea de la ambigüedad de lo real tiene forzosamente que incluir el tiempo. En «El jardín de los senderos que se bifurcan» *(F),* Borges imagina una multiplicidad de secuencias de tiempo, «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos». En «El milagro secreto» *(F),* el tiempo se para. En «Tema del traidor y del héroe» *(F)* y «Guayaquil» *(IB),* el tiempo es de algún modo circular, y los personajes parecen revivir ciertos episodios históricos (hasta —en «El evangelio según Marcos»— la crucifixión). La preocupación por el tiempo es fundamental en toda la novela moderna. La volveremos a encontrar en Carpentier *(Los pasos perdidos* y sobre todo en *Viaje a la semilla),* en Rulfo, en García Márquez, etc. Había surgido antes (señaladamente en *Orlando* de Virginia Woolf, que Borges tradujo), pero fue Borges quien la puso a circular en la América Latina.

Quizás sea con respecto a nosotros mismos como más tenazmente nos aferramos a un concepto confortante de la realidad. Ya Unamuno en *Niebla* había declarado que uno de los propósitos que tenía al escribir sus nivolas era minar la confianza de los lectores, al hacer decir a Víctor Goti que «el lector de la nivola llega a dudar de su propia realidad». Prosiguiendo en la misma línea, Borges nos propone la idea de la no existencia de la personalidad individual, la identidad de diferentes personas [«Los teólogos» *(A)* y «El duelo» *(IB)*] o la diversidad de la misma persona en el tiempo [«El otro» (*L)*]. Se exploran en tales cuentos «la noción panteísta de que un hombre es los otros, de que un hombre es todos los hombres» *(OI,* 78), o la idea, grata a los idealistas y a Schopenhauer —quien con Berkeley ejerce la máxima influencia filosófica en Borges—, de que «el universo es una proyección de nuestra alma y de que la historia universal está en cada hombre» *(OI,* 86).

La estructura de algunos cuentos a veces también expresa su fondo metafísico. La forma de «El acercamiento a Almotásim», por ejemplo, es la de una reseña; «Funes el memorioso» aparenta ofrecer un «testimonio imparcial» de lo acaecido que formará parte de un libro documental. En ambos casos, la decisión de Borges de revestir su relato de una forma no ficcional implica, una vez más, la idea de que todo in-

[5] Norman T. di Giovanni, *Borges on Writing,* Nueva York, 1973, pág. 57.

tento de describir la realidad con palabras produce tan sólo la ficción. Alazraki, en uno de los pocos trabajos críticos que se enfrentan directamente con la técnica literaria de Borges[6], insiste en el espejo como modelo estructural de sus cuentos. Así, Pedro Damián en «La otra muerte» *(A)* muere dos muertes: una de cobarde y otra de héroe, que en cierto modo «corrige» la anterior. Igualmente, en «Historia del guerrero y la cautiva» *(A)* hay un exacto paralelismo entre la elección de la civilización en tiempos de barbarie y la elección de la barbarie en una época civilizada. Otra vez estamos enfrentados con la fundamental ambigüedad de todo. No sólo, como subraya Alazraki, «casi todos los cuentos de Borges presentan un doble plano, casi un doble fondo, y el segundo de esos planos, como un espejo, devuelve la imagen del primero, pero invertida» *(op. cit.,* pág. 41), sino también, y más importante aún, «la estructura funciona como un metacomentario, modificando o reforzando los significados que el texto propone» (pág. 25).

Después de *Ficciones* y *El Aleph* (1949), Borges, harto de su «repertorio de juegos con el tiempo, de espejos, de laberintos, de máscaras», fue simplificando –aparentemente al menos– su técnica. «¿Por qué no suponer –sugirió en 1972– que cansado de todo eso, yo haya querido escribir cuentos un poco a la manera de todos?»[7]. Sin embargo, en «El espejo y la máscara» *(L)* y «Undr» *(L)* reaparece el tema de la búsqueda del absoluto, esta vez de la palabra que contiene todas las palabras, y en «El Congreso» *(L),* la idea de todo-dentro-de-todo. El libro de arena, en el cuento homónimo, es el libro infinito del tiempo. Nada básico ha cambiado. Tanto en los últimos cuentos de Borges como en los primeros el tema es siempre la realidad ambigua en torno nuestro. Vale para todos lo que escribió el autor en el prólogo de *El informe de Brodie:* «No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad.»

Cabe argüir que la obra narrativa de Borges, por lo mismo que tiende a negar o a subvertir la realidad, es puramente escapista y hasta reaccionaria en el contexto latinoamericano. También cabe criticar el cerebralismo, la falta de emoción auténticamente humana, el interés casi exclusivo por el «frisson métafisique» en sus cuentos. Pero lo que es innegable es que después de *Ficciones* la narrativa hispanoamericana entra de lleno en un mundo totalmente distinto al mundo de Azuela, de Gallegos o de Rivera.

---

[6] Julio Alazraki, *Versiones, inversiones, reversiones,* Madrid, 1977.

[7] Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con J. L. Borges,* Buenos Aires, 1973, pág. 77.

El impacto de Borges en la novela latinoamericana ha sido revolucionario. El largo y laborioso proceso de renovación de temas y técnicas a que hemos aludido en el primer capítulo, que ya empezaba a hacerse reconocible en obras de Macedonio Fernández, de Arlt, de Asturias y de Onetti, culmina en Borges. Con él se libra definitivamente la ficción en Latinoamérica de lo que Unamuno llamó «el engañoso realismo de lo aparencial»; con él aparecen triunfalmente la fantasía y el humorismo, con él se renuevan las influencias filosóficas. Es él, finalmente, quien conquista al gran público internacional y atrae la atención de lectores y editores a la prosa latinoamericana. Con Borges la narrativa en América Latina alcanza su madurez; de Tlön sale el camino que llevará a Comala y a Macondo.

Leopoldo Marechal (Argentina, 1900-1970)

Aunque en 1967 hiciera su viaje a Cuba y se medio convirtiera al socialismo, difícilmente, dada la politización de gran parte de la crítica hispanoamericana, se puede perdonar a Marechal su militancia, durante más de veinte años, en las filas del peronismo. Por eso sufrió la excomunión por parte del grupo de la revista *Sur,* y murió sin ver justamente reconocida la importancia de su obra y, sobre todo, la de su novela *Adán Buenosayres* (1948). Publicada en el mismo año que *El túnel* de Sábato, y en la década importantísima que vio el afirmarse de Onetti como novelista particularmente original e innovador, pasó casi inadvertida por el gran público. Quince años más tarde, todavía quedaban sin vender centenares de ejemplares de la primera edición. Luego el éxito-relámpago de *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), la segunda novela de Marechal (hasta entonces principalmente conocido como poeta perteneciente al grupo martinfierrista de los años 20) sacó del olvido tanto a la novela anterior como a su autor. Desde entonces éste figura incontestablemente entre los nuevos novelistas.

Con todo, no se le ha dado a Marechal el lugar que merece dentro de la primera fase de la nueva novela, donde *Adán Buenosayres* ocupa un lugar importante por dos razones. Primero, porque es la única novela explícitamente cristiana, y más aún, católica de categoría que hay dentro de la nueva novela. Segundo, porque con el «humorismo angélico» de que habla Marechal en el prólogo, abre la senda hacia los recursos humorísticos tan típicos y nuevos dentro de la narrativa novísima en Hispanoamérica.

Claramente ha hecho comprender Marechal que *Adán Buenosayres*, reconocida por todos los críticos como obra autobiográfica, es la historia de una conversación, fruto de una crisis espiritual que venía madurando desde el segundo viaje del autor a Europa en 1929[8]. La novela empieza con un «despertar metafísico» del héroe Adán y transcurre durante un jueves, 28 de abril de cierto año de la segunda década de este siglo (¿1927?) y el viernes y sábado siguientes. En este lapso de tiempo Adán sigue un itinerario de ida y vuelta a través de la zona Villa Crespo de Buenos Aires, itinerario que simboliza un movimiento espiritual primero centrífugo y luego centrípeto. Ese movimiento termina con el encuentro entre Adán y el «Jinyera» (=Cristo) que remata el «proceso de alma» que subyace a toda la trama del libro.

Nada más falso, pues, que presentar la novela (como han hecho Cortázar, Harrs y otros) como incoherente y confusa. Al contrario, tal como afirma acertadamente Prieto[9], «la novela sigue una línea coherente y cerrada en sí misma, presenta el mundo desde una escala de valores perfectamente matizada». Alentado por Macedonio Fernández, Marechal se propuso escribir una epopeya en prosa, inspirándose como Joyce directamente en Homero. Intentó construir un viaje simbólico en el que el héroe, tras superar una serie de riesgos y pruebas, incluso un descenso al Purgatorio, arriba felizmente de nuevo a su punto de partida (y, en este caso, alcanza su salvación personal). En este sentido, *Adán Buenosayres* viene a agregarse a una larga serie de novelas modernas cuyo tema fundamental es la búsqueda, mediante un viaje, de una respuesta a la angustia existencial. En especial cabe compararla al «ciclo de Alberto de Guzmán», las cuatro primeras novelas de Pérez de Ayala (residente en Buenos Aires en los años 40) que contienen la misma mezcla de episodios chuscos y preocupaciones espirituales, y donde también aparece un artista angustiado en medio de compañeros bohemios. Por otra parte, basta leer las palabras de Ángela Dellepiane acerca del tema de la búsqueda del «cielo» por parte de Oliveira en *Rayuela*[10], para darse cuenta de la honda semejanza de esta gran novela con la de Marechal. Ambos atestiguan la desorientación y las aspiraciones espirituales del hombre moderno.

---

[8] Véanse sus aclaraciones en Alfredo Andrés, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, 1968, pág. 38.

[9] Adolfo Prieto, «Los dos mundos de *Adán Buenosayres*», en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, 1969, págs. 107-129.

[10] Ángela B. Dellepiane, «Julio Cortázar», en *Narrativa y crítica de nuestra América*, ed. Joaquín Roy, Madrid, 1978, págs. 237-238.

Quienes han analizado mejor el aspecto central de *Adán Buenosayres* han sido el grupo de investigadores cuyo trabajo colectivo «Pruebas y hazañas de Adán Buenosayres» figura en la tantas veces citada compilación de Lafforgue. Estos críticos han destacado los siguientes temas en la novela:

> Tema central: Adán Buenosayres en su búsqueda religiosa.
> Subtemas: la Argentina, lo argentino y lo telúrico; Buenos Aires, el barrio y el suburbio;
> la sociedad a través de determinados ámbitos y tipos —su formulación como crítica, sátira y parodia en «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia»—;
> las ideologías —el nacionalismo—;
> la cultura, especialmente el ambiente literario en la década de los 30;
> y la teoría poética de Adán Buenosayres.

Desarrollando las indicaciones del mismo Marechal en sus *Claves de Adán Buenosayres*, el grupo demuestra que el origen del desasosiego espiritual de Adán ha de encontrarse en las confesiones del «Cuaderno de tapas azules», que figura como el libro sexto de la novela. Allí se documenta con bastante claridad la crisis de adolescencia del autor-narrador, la caída de su alma en «el vértigo del abismo» (pág. 372)[11] y su tendencia a buscar refugio en ciertos «engaños» poéticos y metafísicos. De gran importancia en el «Cuaderno» es la visión mística otorgada a Adán de una especie de globo o esfera celestial que contiene el cuerpo desnudo de una mujer; algo después esta visión está sublimada en otra más angelical que le llena el alma de amor. Conforme avanzamos en la lectura de la novela, nos percatamos de que esta noble visión corresponde a la amada del narrador Solveig Amundsen, primero en su forma humana terrestre y luego como símbolo divino, en lo que se parece a la Beatrice de Dante Alighieri. De modo que una de las pruebas a que se debe someter Adán es la de convertir su amor terrenal en un amor celestial «libre de toda contingencia y emancipado de todo llanto» (pág. 400). Ya se da cuenta Adán de que su alma está «misteriosamente cautiva, tal como si, al azar, hubiese mordido el anzuelo invisible de un invisible pescador que tironease desde las alturas» (pág. 381), y está pronto para iniciar su peregrinación por la calle Gurruchaga y por el suburbio.

---

[11] Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, 5.ª ed., Buenos Aires, 1970* (el asterisco indica que las referencias a página entre paréntesis pertenecen a la edición que aparece en dicha nota).

Ésta la realiza en compañía de un estrafalario filósofo, Tessler[12], y en el libro tercero en la de un alegre grupo de compañeros que representan a algunos de los martinfierristas, es decir, el grupo artístico-literario que en los años 20 había intentado revitalizar las artes y las letras argentinas. Huelga decir que el camino que sigue Adán no es otro que un camino de perfección, o, como le explican sus ex yoes del pasado, «el camino de la angustia que recorres aún y cuyo término acaso no sea de este mundo» (pág. 331). Es también, en cierto modo, el camino hacia su propia muerte, ya que en el prólogo de la novela se describe su entierro y que en una de las primeras páginas el autor nos informa que «nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela» (pág. 13). Durante su paseo Adán se somete a una serie de pruebas y tentaciones: encuentros con la Chacharola, con el mendigo Polifemo, con Flor del Barrio (pruebas de caridad) y con varias mujeres (tentaciones de lujuria), de las que sale con relativo éxito dando muestra de cierto espíritu franciscano. Esto se revela de nuevo al día siguiente en la escuela, donde Adán logra que los otros chicos de la clase que él dirige acepten a «Cara de Fierro», un niño marginado que sufre de una forma de parálisis. Allí también cumple con su deber social trabajando con amor y entusiasmo como profesor.

Los libros 3 y 4 de *Adán Buenosayres* forman una especie de paréntesis o interludio en que la atención del lector recae sólo esporádicamente en el itinerario espiritual de Adán, siendo atraída más por la descripción costumbrista del viaje de los martinfierristas a Saavedra, del entierro de Juan Robles, de los «malevos» del arrabal y de la visita al burdel. A pesar del tono zumbón que Marechal emplea, las conversaciones intercaladas sobre cuestiones literarias (en especial sobre la poesía durante el banquete improvisado en la glorieta Ciro) resultan importantísimas para la comprensión de las doctrinas literarias del mismo Marechal y para la historia del martinfierrismo en Argentina. Es más, el resuelto rechazo del nacionalismo o neocriollismo entonces en boga indica claramente la transición de la novela tradicional a la nueva novela. Mientras tanto, la evolución de Adán sigue adelante a pesar de sus esfuerzos por ignorar el «brumoso y triste despertar de su conciencia» (pág. 217) que le llevará por fin, después de algunos intervalos de «vacío del alma, soledad y hielo» (pág. 340), al momento supremo de-

[12] Tessler imita muchos rasgos del poeta martinfierrista Jacobo Fijmarm. Se ha visto en Pereda una contrafigura de Borges; en Titania, Victoria Ocampo, en Schultz, Xul Solar; en Bernini, Scalabrini Ortiz, etc.

lante de la iglesia de San Bernardo, cuando le pide un signo inteligible a Dios. Este signo se lo ofrecerá el linyera, o peón rural, al que Adán socorre en la puerta de su casa. Con este acto de caridad resuelve finalmente la dualidad espíritu-cuerpo, vence la enajenación y recobra «la gozosa unidad». Como señala Coulson: «Por oposición a la caótica y fragmentada visión del hombre y del mundo tan común en la narrativa del siglo XX, Marechal parte de un paradigma, una imagen integral del hombre»[13].

Reducido a lo que Marechal llama «la sustancia poética y metafísica de mi relato»[14], *Adán Buenosayres* resultaría un libro excesivamente esquemático y monocorde. Por eso el autor rodea la peregrinación de Adán del costumbrismo arrabalero y urbano en los libros 1 al 5, y añade en el libro 7 el «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia» (una contrafigura, ésta, del Buenos Aires real, como en seguida explica el autor). Todo queda, sin embargo, perfectamente integrado, ya que la presentación de la ciudad y sus afueras está organizada en torno a las pruebas a que se somete Adán, y que hay una precisa correlación entre los círculos de Cacodelphia y los episodios de los primeros cinco libros[15]. No menos digna de atención es la gran comicidad de la novela, verdadero «humorismo trascendente» como lo calificó Cortázar, ya que nace de la expresa intención de Marechal de «camuflar el itinerario metafísico de la obra con las guirnaldas humorísticas de Rabelais»[16].

A esta «verdadera summa cómico-metafísico-poética» siguieron a una cierta distancia *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y la obra póstuma *Megafón o la guerra* (1970). De la primera dicen Guillermo y Hernández que «cae dentro de la llamada utopía negativa que... nos muestra el cuadro de una sociedad mecanizada, materializada, sometida a gobiernos dictatoriales [con] la visión anticipada de una sociedad futura de hombres-robots»[17]. De nuevo nos encontramos ante una alegoría metafísica que el propio Marechal define como «una salida del infierno» (en la dedicatoria) y «una liberación por lo absurdo» (pág. 37)[18]. Los 33 capítulos de la novela (el número simboliza la vida de Cristo) narran los preparativos de un banquete que Arcángelo, un industrialis-

---

[13] Graciela Coulson, *Marechal, la pasión metafísica*, Buenos Aires, 1974, pág. 14.

[14] Leopoldo Marechal, en A. Andrés, *op. cit.*, pág. 130.

[15] Véase Alfredo de la Fuente, «La estructura interna de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal», *HBalt*, 58, 1975, págs. 260-266.

[16] Leopoldo Marechal, en A. Andrés, *op. cit.*, pág. 130.

[17] Enenia Guillermo y Juana A. Hernández, *Quince novelas hispanoamericanas*, Nueva York, 1971, págs. 163-164.

[18] Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*, 5.ª ed., Buenos Aires, 1971*.

ta, quiere ofrecer a un grupo de invitados, los cuales, como él, acaban de sufrir una honda crisis espiritual. Se trata de rescatar a estos «hombres de la frontera» de la moderna «metafísica de la nada», convirtiéndolos en «intronautas», es decir, viajeros hacia el centro de su propio laberinto existencial. A través de los episodios desconcertantes y estrafalarios de la novela, vamos dándonos cuenta de una lucha entre la «Vida ordinaria» del hombre moderno, cada vez más «robotizado», y la «Vida extraordinaria» que por fin lleva a Lisandro Farías, el personaje central, a una crucifixión simbólica. Entonces descubre que Cristo es el «Hombre de Sangre» capaz de convertir al «Hombre de Hierro» (el hombre-robot de hoy abrumado por su «vacío espiritual casi absoluto») en el «Hombre de Oro» (el hombre redimido de mañana). Más claramente que en *Adán Buenosayres*, se revelan en *El banquete...* los dos rasgos fundamentales de la obra de Marechal: su magistral empleo del absurdo humorístico como «instrumento para reorientar la existencia terrestre hacia planos metafísicos» (que ofrece un contraste muy interesante con el humorismo de Borges), y al mismo tiempo, la falta de ambigüedad que hace parecer un poco anacrónica su visión religiosa de la existencia.

Alarmado por las crisis periódicas que siguieron la caída de Perón en 1956, Marechal volvió en su última novela, *Megafón,* al tema del destino de Argentina, tan traído y llevado por Mallea, Martínez Estrada y otros. Aplicando su técnica de sainetero trágico a la realidad del país en los años 60, hilvanó una serie de episodios satíricos —El asedio al Intendente, el Psicoanálisis del General, la invasión al Gran Oligarca, la biopsia del estúpido Creso— que ridiculizaban a los nuevos dirigentes del país. Para Marechal representaban «una Paleoargentina que se muere de muerte natural ante una Neoargentina en despunte y crecimiento» (pág. 161)[19]. Marechal concebía la historia de su país como una vasta espiral en la que los valores del pasado (es decir, los valores cristianos y espirituales) reaparecen a intervalos regulares. Por eso, la tarea de Megafón, «un hombre de anteayer y un hombre de pasado mañana» (pág. 305) consistía en llevar a cabo «en cierto paralelismo interior o en una simetría no fácil de alcanzar» (pág. 163), una «batalla terrestre» (contra los dirigentes ineptos del día) y una «batalla celeste» (contra el menosprecio de los valores tradicionales). Tal paralelismo domina la estructuración de la novela y culmina con la muerte de Megafón en el centro de un vasto burdel simbólico, tras descubrir a Lucía

[19] Leopoldo Marechal, *Megafón o la guerra*, 2.ª ed., Buenos Aires, 1970*.

Febrero, una nueva Solveig Amundsen transfigurada. «Esa enigmática mujer —aclara Marechal— es la Amorosa Madonna Intelligenza, o el Intelecto de Amor, y es evidente que si la humanidad la recobrara, solucionaría "por el amor" todos sus problemas contemporáneos»[20].

Tal ingenuidad deja un poco asombrado al lector acostumbrado a las actitudes existenciales negativas típicas de la mayoría de los novelistas contemporáneos, y, sin duda, contribuye al relativo aislamiento que rodea la obra de Marechal. Pero cualesquiera que sean nuestras opiniones acerca de su idealismo religioso, es forzoso colocar a su mejor novela, *Adán Buenosayres*, entre las pocas obras que en la década crucial de los 40 testimoniaron la voluntad de unos cuantos autores (Borges, Onetti, Asturias, Sábato y algunos más) de cambiar radicalmente el rumbo que hasta entonces siguiera la narrativa hispanoamericana.

Eduardo Mallea (Argentina, 1903-1982)

Desde sus obras más tempranas Mallea se enfrentó con el doble imperativo de incorporar a la temática novelística la crisis espiritual de nuestros días, tema fundamental de la nueva novela (ya anunciado por Arlt), y de modernizar, al mismo tiempo, la técnica narrativa para adecuarla al nuevo contenido. Que Mallea estaba perfectamente consciente de la doble tarea por cumplir lo prueban sus propias observaciones acerca de la novela contemporánea. «¿No hemos llegado acaso al fin de una retórica y al comienzo de otra nueva?», se pregunta en el capítulo 32 de *La bahía del silencio* (1940). Sigue la observación: «Hoy el mundo está desquiciado..., todo gran arte tendrá entonces la misión actual de descubrir los elementos para la acomodación de este quicio.» Pocos años más tarde, en *La torre* (1951), aboga de nuevo por lo que actualmente se nos presenta como una de las características sobresalientes de la nueva novela: «el planteo permanente de cuestiones veraces» susceptibles de despertar en el lector una comprensión más honda de la condición humana.

Dos de sus temas preferidos adquieren aquí una relevancia particular. El aspecto quizás menos evidente de *La bahía del silencio* es la búsqueda, por parte del héroe, Tregua, de un sistema de ideas y creencias que pudiera imponer una dirección definida a su existir. Esta búsque-

[20] Cit. Elbia R. Marechal, *Mi vida con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, 1973, pág. 200.

da, que al cabo resulta vana, condiciona las tres etapas de la narración y lleva a Tregua, poco antes de la página final, a un estado de auténtica angustia. ¿Cómo no pensar en la odisea espiritual de Martín del Castillo en *Sobre héroes y tumbas* de Sábato? Martín pasa igualmente por una fase de amor simbólico y estéril, que desemboca en una crisis de valores cuyas implicaciones Sábato evita cuidadosamente subrayar, tal como Mallea había dejado apenas esbozada la crisis de Tregua veintiún años antes. No sugerimos, claro está, que el *motif* de la búsqueda de valores que hoy es (después de *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Rayuela* de Cortázar) un lugar común de la narrativa hispanoamericana, fuese invención de Mallea. Existe ya en *Un perdido* de Eduardo Barrios, por ejemplo, y su origen se remonta a los principios mismos de la moderna crisis de confianza vital. Lo que sí quisiéramos sugerir es lo siguiente: mientras probablemente nadie tomaría muy en serio la idea de que Barrios fuese un precursor de la actual novela de ideas en Hispanoamérica, la filiación de este tipo de narrativa con la obra de Mallea es mucho más obvia de lo que haría creer la relativa impopularidad de este escritor entre algunos autores y críticos más jóvenes.

Huelga, quizás, subrayar cómo pasa lo mismo con respecto a la obsesión de Mallea con el tema del aislamiento y la incomunicación, obsesión que aparece ya en su primera obra, *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), y que en los años 50 hubo de revelarse como el tema preferido de la nueva novela. Una vez más no fue Mallea quien lo descubrió. Para nombrar sólo a escritores hispánicos, Baroja se interesó por la incomunicación desde su juventud, y en *Laura, o la soledad sin remedio* la empleó como tema central; otro tanto hizo Manuel Gálvez en *Hombres en la soledad*. Pero ninguna de estas obras puede rivalizar con *Todo verdor perecerá* (1941). La exploración de la soledad, por parte de Mallea, en el contexto de las grandes interrogaciones de la existencia moderna, creó, sin la menor duda, un nuevo punto de partida para los novelistas posteriores.

Pero Mallea no sólo contribuyó como renovador del contenido a la renovación de la novela en América Latina. En 1940 publicó también algunas observaciones acerca de la técnica narrativa que nos parecen mucho más apropiadas a las novelas más importantes de los años 50 y posteriores que a *La vida inútil de Pito Pérez* de Romero, o a *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, entonces próximas a aparecer. «La complejidad de nuestro mundo exige una literatura compleja», afirmó, con palabras que ahora parecen proféticas: «el viejo sistema de notación narrativa y unilateral de episodios es un medio necesariamente abolido... El actual tormentoso otoño humano reclama ser representado por un

hombre en el que viva, parejamente a esa atmósfera, una multitud de fuerzas divergentes y contradictorias cuya coexistencia esté trasladada a la obra sin haber sido desnaturalizada en una fórmula artificial y sintética»[21]. Tales afirmaciones son claramente aplicables al método narrativo y a los personajes principales de *Pedro Páramo* de Rulfo, *Cambio de piel* de Fuentes o *Yo, el Supremo* de Roa Bastos. Del mismo modo, cuando más tarde Mallea declara que una novela debe interesar a varios aspectos de la personalidad del lector y no sólo a uno, se nos viene a la memoria la doctrina de la *intersubjetividad,* que desempeña un papel tan importante en *El escritor y sus fantasmas* de Sábato. Efectivamente, la teoría de la novela que Sábato expone en el libro revela más de una curiosa semejanza con la de Mallea en *Notas de un novelista, Poderío de la novela, Las travesías,* etc.

El aspecto de la obra de Mallea que ha llamado más la atención de la crítica es el relacionado con «el problema de la Argentina» (también analizado por otros escritores argentinos como Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada y Mafud). Como varios de los noventayochistas españoles, Mallea sufrió durante y después de sus años universitarios una larga crisis espiritual. Al mismo tiempo se iba convenciendo de que el marasmo de la Argentina moderna provenía de que la clase burguesa argentina no había pasado por ninguna crisis colectiva de valores, y, por tanto, no había alcanzado ninguna toma de conciencia colectiva. Desde entonces toda una sección de su obra se dirige a provocar en sus lectores el anhelo de la regeneración espiritual del país. Es decir: la «creciente angustia metafísica» de Mallea pide imperiosamente no sólo una respuesta privada, un sistema de creencias personales, sino también una respuesta en términos del destino de su país. Como él mismo escribe en el capítulo 8 de *Historia de una pasión argentina:* «Necesitaba entonces revitalizar mi fe no tan sólo en mi propia existencia, como también frente a la existencia de mi paisaje natural. Así pues, esta revitalización no podía producirse sino provocando un acto de afirmación.»

En una larga serie de novelas que ya desde *Fiesta en noviembre* (1938) a *Simbad* (1957), con *La bahía del silencio* (1940) como la más importante, Mallea explora el contraste entre un grupo de personajes centrales, representativos de «la Argentina profunda», y su medio ambiente, «la Argentina visible». Esta última está poblada de gente satisfecha, sumergida en el bienestar material hasta haber olvidado toda preocu-

[21] Eduardo Mallea, *La bahía de silencio,* Buenos Aires, 1945, págs. 298-299.

pación por los fines últimos de la nación y todo ensueño creador. Viven una vida ficticia, de puro gesto, y mientras tanto el edificio nacional se derrumba. Lo que echan de menos los representantes de la Argentina profunda —el poeta Lintas en *Fiesta en noviembre,* Tregua y sus amigos en *La bahía del silencio,* Roberto Ricarte en *La torre,* por ejemplo— es «el espíritu de construir. Y el trasunto, en las almas, de esa rara y dura voluntad»[22].

¿Cómo colocar los cimientos morales para la construcción de una nueva Argentina?, éste es el problema para los «preocupados» de Mallea. Aquí nos encontramos con el otro aspecto fundamental de su obra: el tema de la soledad y la incomunicación. Precisamente el defecto del libro de Rivelli, la mejor de las recientes obras críticas dedicadas a Mallea, es su casi desconocimiento de la importancia de este tema. El que más lo ha estudiado, Flint[23], distingue dos clases de solitarios en la vasta obra de Mallea. En la primera, su aislamiento es involuntario y normalmente destructivo. Quizá simbólicamente, las víctimas sufren en su juventud la ausencia del amor materno sin encontrar apoyo psicológico en el padre. Ejemplos típicos son Ágata Cruz en *Todo verdor perecerá,* y Chaves en la novela homónima. Al casarse tienden a elegir mal (Ágata, Consuelo Ortigosa en *Los enemigos del alma,* 1950); los matrimonios son estériles, salvo en el caso de *Chaves* (1953), donde la muerte del hijo aumenta la soledad del protagonista. El medio ambiente, tanto urbano (en *La ciudad junto al río inmóvil,* 1936, por ejemplo) como rural (la inolvidable pampa reseca de las primeras páginas magistrales de *Todo verdor perecerá* es arquetípica), sumerge a los personajes aún más en el aislamiento, hasta ahogarlos.

Las mejores novelas de Mallea en sentido absoluto, las más universales, cuyo tema reaparece bajo otras formas en Onetti, en Sábato, en García Márquez, en Fuentes, en Rulfo, son *Todo verdor perecerá* y *Chaves,* novelas que tratan no ya de algo esencialmente argentino, sino de algo hondamente humano: «éste viaje del hombre a su abismo, al yacimiento casi inhumano del ser, ese viaje de vuelta a la soledad original de la que todos venimos»[24].

Es curioso notar, junto con Flint, que esta categoría de solitarios tiene sus raíces esencialmente en la pequeña burguesía empobrecida o

[22] Eduardo Mallea, *La torre,* Buenos Aires, 1951, pág. 308.

[23] Jack M. Flint, «The Expresion of Isolation. Notes on Mallea's Stylistic Technique», *BHS,* 44, 1967, págs. 20-39. Véase también su «Rasgos comunes en algunos de los personajes de Eduardo Mallea», *IRom,* 4, 1969, págs. 340-345.

[24] Eduardo Mallea, *Todo verdor perecerá,* Buenos Aires, 1945, pág. 61.

en la clase obrera, mientras el otro grupo, los que buscan intencionadamente la soledad, tienden a pertenecer a la clase dirigente. Para éstos, la soledad templa el alma y produce un despertar, un nuevo modo de encarar la vida. Podríamos denominarlo «vitalismo ético»; la fórmula de Mallea es «la exaltación severa de la vida». En *Rodeada está de sueño* (1944) y *El retorno* (1946) podemos seguir desde cerca el proceso de autodefinición, de descubrimiento de la propia autenticidad, facilitado, en el caso del segundo grupo de personajes, por su experiencia de la soledad. Esta vez el «viaje interior» lleva, no al abismo, sino a «la donación de sí», a la superación del muro de incomunicación que separa a los hombres, y en especial a los que, como Roberto Ricarte en *La torre* o Fernando en *Simbad*, tienen la posibilidad de participar, mediante una suerte de empatía con otros individuos semejantes, en la tarea de la regeneración moral del país. De este modo se enlazan los dos temas principales de la obra de Mallea: la Argentina como país que duele y la incomunicación.

Huelga decir cuán poco significaba para la generación «parricida» de los años 60 y 70 en Argentina este mito oracular de un país «invisible», hecho de pocos individuos auténticos que se comunican entre sí y se solidarizan misteriosamente. En realidad, como Arlt, Mallea cae en el error de buscar la solución de un problema colectivo al nivel individual y de reducirlo a una cuestión de actitudes morales. Sin embargo, no deja de llamar la atención que en tiempos más recientes García Márquez también ha asociado en *Cien años de soledad* el tema de la soledad con los del destino nacional y del hombre en general.

Lo que importa tener presente es que detrás de lo que Mallea llama en el prefacio a *Historia de una pasión argentina* «mi angustia a causa de mi tierra», existe otra angustia más general y moderna: la angustia espiritual. Detrás de sus personajes centrales hay siempre una alarma ante la hostilidad de la vida misma con su «acoso metafísico». La soledad de los personajes de Mallea es, en cierto modo, la soledad del hombre, huérfano de Dios en un mundo sin sentido, y no basta para encubrirlo el noble optimismo ético del autor. La búsqueda de una «Argentina profunda» no es sino un modo de eludir la búsqueda de algo más hondo todavía: la base de una renovada confianza vital. Por eso en las últimas novelas y relatos de Mallea, a partir de *Posesión* (1958) y *La razón humana* (1959), el desasosiego de los protagonistas parece cada vez mayor y menos relacionado con su país. En los relatos «Posesión» y «Ceilán» *(Posesión)* y «Los otros mundos» *(La razón humana)* —este último de los más típicos—, el autor vuelve a sus temas preferidos: el amor frustrado; la soledad; el hombre austero que persigue

«la ilusión de su responsabilidad en un mundo terrible y misterioso»; la lucha del individuo por «completarse, superar su esencial deficiencia». Ventura, en *Los ensimismados* (1966), los narradores en *El resentimiento* (1966) y *Triste piel del universo* (1971), Augusto en *La falacia* (1966) son personajes que se encuentran atrapados entre la reiterada pregunta: «¿Por qué nos han enseñado así, a ser inocuos o inoperantes en la órbita general, casi muertos entre vivos, insólitos los unos entre los otros, ignorantes o ignorados, recíprocamente extraños, y sólo familiares a las soledades y a la muerte?», y la necesidad visceral de «una idea consoladora del hombre». Su íntima desesperación comunica al lector una auténtica inquietud existencial. Todo eso merecería un estudio detenido, no ofuscado por los presupuestos ideológicos de Rivelli y los otros críticos obsesionados con la primera fase de la obra de Mallea. Valdría la pena aclarar de una vez lo que realmente enlaza a este novelista —el único gran cultivador de la novela psicológica en América Latina— con Arlt, por una parte, y con la novela de los años 60 y 70, por otra. No es el mito de la regeneración nacional, sino el constante ahondamiento en la condición humana.

Ernesto Sábato (Argentina, 1911)

El aspecto más original e inquietante de la personalidad literaria de Sábato es éste: en un mundo en que las nociones del bien y del mal han llegado a ser algo borrosas —véase como prueba la desaparición en la literatura moderna del «malvado» y la aparición en su lugar del «antihéroe», Sábato esta literalmente, casi patológicamente, obsesionado con el problema del mal. No ya como Arlt, quien conviene recordarlo, había escrito en *Los siete locos* frases como las siguientes:

> Sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra.
>
> Quizá buscando en lo más vil y hundido [encontraría uno] cierta certidumbre de pureza que lo salvará definitivamente.
>
> Usted sabe que lleva en su interior un monstruo que en cualquier momento se desatará y no sabe en qué dirección

que prefiguran ideas de Sábato, sino mucho más fría y apocalípticamente.

Para Sábato existen sólo dos categorías de novela: las de puro entretenimiento (policiacas, de vaqueros, etc.) y las que se escriben «para

bucear la condición del hombre» (pág. 89)[25]. Estas últimas serán forzosamente metafísicas y psicológicas: metafísicas, porque la crisis actual de la humanidad es para Sábato una crisis espiritual, producto del predominio de la ciencia y la tecnología en la civilización moderna, y psicológicas, porque la infelicidad del hombre es un estado mental surgido de «los abismos y cuevas de su propia alma» (pág. 99). Entre los temas esenciales de tales novelas figurarán: el sexo («el magno problema del sexo en relación con el espíritu», pág. 170); la incomunicación («uno de los más profundos y angustiosos problemas del hombre: el de su soledad y su comunicación», pág. 84); y sobre todo el mal («La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del mal. El hombre real existe desde la caída», pág. 205). En una entrevista de 1977, Sábato afirmó:

> Mala o buena mi narrativa se propone el examen de los dilemas últimos de la condición humana: la soledad y la muerte, la esperanza o la desesperación, el ansia de poder, la búsqueda de lo absoluto, el sentido de la existencia, la presencia o ausencia de Dios. No sé si he logrado expresar cabalmente esos dramas metafísicos, pero en todo caso es lo que me propuse[26].

La tarea esencial del novelista moderno es abrir el camino hacia una nueva síntesis de valores:

> la novela, que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, está destinada a dar la integración del hombre escindido por el pensamiento puro, a convertir aquella entelequia de los iluministas, de nuevo, a un ser de carne y hueso[27].

En unas páginas de cierta trascendencia para toda la nueva novela, Sábato explica cómo será la «novela metafísica». En ella sucederán muy pocas cosas, pero los sucesos reflejarán la «confusa realidad», la ilogicidad del «universo caótico y contingente» en que vivimos. Lógicamente, ya que ese caos caracteriza no sólo la realidad exterior, sino también (y aún más) la realidad interna psicológica, la novela hará hincapié en los aspectos no racionales de la personalidad. Desaparecerá el

[25] Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, 1967[2].

[26] Ernesto Sábato, entrevista en *Cuadernos para el Diálogo*, 195, enero de 1977, pág. 53.

[27] Ernesto Sábato, entrevista en *La Estafeta Literaria*, 379/380, septiembre-octubre, 1967, pág. 11. Véase también su famoso artículo «Para una novela novelesca y metafísica», *MN*, 5, 1966, págs. 5-21.

autor omnisciente y pseudoobjetivo, dando lugar a «una descripción de la realidad total desde los diferentes yos». No se respetará el tiempo cronológico. Finalmente, el tono de la novela será más bien triste y su estilo sencillo y límpido[28].

Tales palabras nos proponen un método de lectura para las novelas de Sábato mismo. *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974). *El túnel* narra la historia de un pintor desequilibrado, Castel, que mata a su amante. El título está explicado en el capítulo 36: el túnel, oscuro y solitario, es la vida. A veces el amor ofrece la ilusión de que dos túneles, dos existencias se pueden unir, pero luego se advierte que el amor sólo convierte el muro de piedra en un muro de vidrio, tras del cual la persona amada sigue separada para siempre por su esencial otredad. Peor aún, posiblemente las otras personas están en libertad y sólo unas pocas, que han alcanzado la plena conciencia, están condenadas a vivir angustiosamente en túneles. En unas declaraciones hechas al principio de *El escritor y sus fantasmas,* Sábato sugiere que los episodios de sexo, crimen y celos expresan las angustias metafísicas de Castel (que no se pueden representar en una novela en forma de puras ideas) y que la locura de Castel expresa simbólicamente el caos de la existencia, ya que «el demente vive en el desorden total» (pág. 13). Resulta evidente que la enajenación mental de Castel tiene no poco que ver con la enajenación espiritual del hombre de hoy; sus largas e inútiles racionalizaciones parodian el racionalismo científico al que Sábato atribuye gran parte de nuestros males; finalmente, su búsqueda de la posesión total de María simboliza nuestras tentativas desesperadas de recuperar un sentido de lo absoluto. De hecho, Sábato opina que Castel representa «el lado adolescente y absolutista» de sí mismo.

A otro nivel, *El túnel* ofrece un estudio originalísimo de un caso de locura, contado desde dentro. Aquí lo fundamental no es el aspecto freudiano de la relación entre Castel y María. Lo esencial es el *motivo* por el cual Castel mata a la mujer, que representa su única esperanza de reconciliarse con la vida. Ese motivo nace de su sospecha de que ella también (como él) abrigaba en el fondo de sí misma una fuente de ignominia, de «bajas pasiones», de repelente abyección. Su acto, al matarla, es un acto de rebelión contra el absurdo de una existencia que crea en nosotros hondas aspiraciones espirituales a la vez que quita toda posibilidad de cumplirlas. Sábato, pues, como Arlt, asocia la an-

[28] Ernesto Sábato, *El escritor...*, págs. 81-85.

gustia, en última instancia, no con el problema de la finalidad, el sentido o sin sentido de la vida, sino con el mal. Es más, con la malignidad humana. Habría que decir que no se advierte fácilmente la conexión; no hay por qué partir de la crisis moderna de valores para arribar a una interpretación del comportamiento humano basado principalmente en irracionalismo y perversidad.

Sea como sea, la próxima novela de Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, que le dio una notoriedad arrolladora (200.000 ejemplares vendidos entre 1961 y 1973), sigue indagando en «las verdades últimas (y muchas veces atroces) que hay en el subsuelo del hombre»[29]. De su gran complejidad temática podemos extraer dos grupos de episodios que, aunque interconectados, funcionan hasta cierto punto independientemente. El primer grupo tiene que ver con la evolución de Martín del Castillo. De un estado angustioso inicial (obsesión con la crueldad e ignominia de su madre y con la debilidad de su padre), pasa a través de graves sufrimientos (amores con Alejandra la «dragónprincesa», el trauma de reconocer la relación incestuosa entre Alejandra y su padre), para más tarde llegar a formular una especie de apuesta con Dios para evitar la tentación de suicidarse. Finalmente, recobra la esperanza y empieza una nueva vida. Esta serie de episodios, narrados de acuerdo con un realismo relativamente convencional, se corta bruscamente al entrar Martín en el mirador de la casa de Alejandra. Recuérdese que Sábato se ha pronunciado a favor de una novela *novelesca* a la vez que metafísica: al traspasar Martín el umbral del mirador surge de repente lo novelesco; entramos con él en un mundo tan extraño y sorprendente como la psicología de sus habitantes.

El segundo grupo de episodios gravita en torno a Fernando, el padre de Alejandra. Para Sábato, éste, y no Martín, es «el personaje central y decisivo de la novela». Como Castel, Fernando sufre de fuertes perturbaciones mentales y, por tanto, su caso puede interpretarse como un caso psicológico: la exploración, por parte de Sábato, de lo que él llama «mi lado negativo de la existencia, mi lado negro y desesperado»[30]. En este sentido, «El Informe sobre ciegos» cumple una importante función dentro de la estructura de la novela como manifestación del estado mental de uno de sus protagonistas, y no debe considerarse de ningún modo un *addéndum* o apéndice. Se trata de una enorme pesadilla sufrida por un hombre culpable de un crimen (el in-

[29] *Ibid.*, pág. 203.
[30] *Ibid.*, pág. 22.

cesto) que le ha alejado irremediablemente de la esperanza y de la fe en Dios. Es un *tour de force* narrativo en el que se combinan elementos surrealistas y otros derivados de Nietzsche, Freud y Jung. También la situación de Fernando (y quizás más aún la de Alejandra, a quien Martín compara directamente con la patria) refleja la preocupación de Sábato por la situación de la Argentina misma.

Pero más importante que los conflictos psicológicos intrínsecos a Fernando en su función de personaje novelesco, o que la simbología que parece conectarle a él y a Alejandra con la Argentina, es el aspecto simbólico universal. Como en *Cien años de soledad,* el incesto, conocimiento carnal prohibido, puede significar vagamente la búsqueda, por parte del hombre, de un saber que, alejándolo de Dios, puede convertirse en una culpa o maldición. De hecho, tanto la familia de Alejandra como la de los Buendía parece sufrir una maldición. En otros aspectos, el «Informe» relaciona estrechamente *Sobre héroes y tumbas* con *El Señor Presidente* de Asturias y con *Pedro Páramo* de Rulfo. Como Cara de Ángel, Fernando se rebela satánicamente contra un Dios injusto y cruel, un Dios/Tohil. Como el de Juan Preciado a Comala, el viaje de Fernando a través de las cloacas de Buenos Aires constituye un descenso al infierno. Su cópula monstruosa con la Ciega no es otra cosa que una unión mística al revés. Se trata de nuevo de una deliberada inversión de los valores cristianos.

Ahora bien, si por su lucha, su aceptación de la tremenda prueba que significan las experiencias narradas en el «Informe», Fernando es (como sostienen Souza y Hotzapfel)[31] uno de los héroes a los que se refiere el título de la novela, un «Sigfrido de las tinieblas», lo heroico de su empresa consiste en su empeño en llegar a comprender, mediante un gigantesco esfuerzo de autoanálisis, algo acerca de la situación de la humanidad en un mundo simbólicamente dominado por la secta de los ciegos (=agentes del mal). En cambio, por sus sufrimientos, su atroz sentido de culpa y su muerte a manos de su hija, Fernando es una víctima. En última instancia, lo que ofrece su «Informe» es un mensaje negativo. La secta de los ciegos, lo diábolico, la maldad, dominan el mundo, no desde fuera de nosotros, sino desde dentro. El mal, los ciegos, forman parte de nosotros mismos y obran con la fuerza de la fatalidad. Por eso, la cópula final de Fernando con la Ciega (que al nivel psicológico de él corresponde a la última cópula con las tres mujeres

[31] Raymond D. Souza, «Fernando as Hero in Sábato's *Sobre héroes y tumbas*», *HBalt,* 55, 1972, págs. 241-246, y Tamara Holzapfel, «El Informe sobre ciegos», en *Homenaje a Ernesto Sábato,* ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1973, págs. 143-156.

hacia las que ha experimentado una atracción incestuosa: Ana María, su madre; Georgina, su prima; y Alejandra, su hija: y que al nivel simbólico representa un enfrentamiento con el espíritu mismo del mal) es una cópula con la Muerte. También Alejandra fracasa en su lucha por exorcizar los demonios interiores que la tienen encadenada a su pasión incestuosa, y se suicida. Con su muerte triunfa la incomunicación sobre el amor, y se cierra otra posible salida hacia la felicidad.

Es lógico, pues, que en el sexto capítulo de la Cuarta Parte se agudice la crisis espiritual de Martín. Pero existen ya en la novela elementos que preanuncian el final sereno. Para algunos críticos (Dellepiane, Oberhelman, Souza) figuran entre éstos la épica marcha de Lavalle hacia el Norte. Para otros (Coddou, Foster), el significado de la marcha es ambiguo. Comoquiera que sea, el sentido del deber de Lavalle, la fidelidad del sargento Sosa, sobre todo la visión del alférez Olmos, insinúan que no todo en el mundo es abyección y angustia. Así que, cuando Martín reacciona después de su crisis y emprende el viaje hacia el Sur, asistimos a un acto que simboliza lo que Sábato ha llamado «una absurda metafísica de la esperanza», absurda porque arbitraria: la parte final de la novela coexiste con el resto como la esperanza coexiste con la angustia. No hay intento de conciliación ni de síntesis. Discrepamos en absoluto de la interpretación de Strout[32], según la cual la novela «entraña una promesa de armonía y reconciliación» y resulta «un milagro de síntesis». Todo lo contrario: «En la novela –afirma Sábato mismo– hay algo tan esencialmente contradictorio como en la vida»[33]. Comenta acertadamente Barrenechea: «Todo en *Sobre héroes y tumbas* es dual y opuesto –Fernando y Bruno, Alejandra y Georgina, la marcha de Lavalle hacia el Norte, la de Martín hacia el Sur, el oligarca y el proletario, la locura y la cordura, el amor y el odio–, y sobre estas oposiciones está estructurado el libro y sus personajes»[34].

Otro tanto ocurre con *Abaddón el exterminador.* Es un libro semiautobiográfico en el que el autor figura no sólo como personaje con su propio nombre, sino también como Bruno y Fernando de *Sobre héroes y tumbas* y como el misterioso R. Otra vez el tema básico es «ese desgarramiento entre su mundo conceptual [de Sábato] y su mundo subterráneo»

[32] Lilia D. Strout, «Sobre héroes y tumbas», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* ed. Juan Loveluck, Madrid, 1976, págs. 197-235.

[33] Ernesto Sábato, *El escritor...,* pág. 17.

[34] Ana M. Barrenechea, *Sábato, un análisis de su narrativa,* Buenos Aires, 1970, pág. 193.

(pág. 43)[35]. Sólo que esta vez ha incorporado el autor sus estudios de ocultismo y parapsicología. La novela es un auténtico cajón de sastre: recuerdos y confesiones personales, trozos de entrevistas y artículos, sátira de la sociedad burguesa de Buenos Aires, manifiesto literario, protesta política y largas secuencias de introspección, todo yuxtapuesto sin orden aparente. Lo medular del libro es una vez más el intento de interpretar «este tiempo de apocalipsis» (pág. 137). Uno de los apartados-clave (la novela no tiene capítulos) es el titulado «Seguía su mala suerte, es evidente» (págs. 143-157), donde Sábato reitera su convicción de la existencia del infierno, basándose en las pesadillas y las visiones de la locura. El apartado culmina con la afirmación de que los grandes creadores, los grandes videntes, están «condenados a revelar los infiernos» (pág. 156). Por eso, una larga serie de diálogos y episodios extraños (sacados éstos a veces de la experiencia personal directa de Sábato) replantean la hipótesis de Fernando en el «Informe» de un mundo diabólico entregado por completo a «potencias tenebrosas», «potencias negativas». Frente a ellas se erige la heroica búsqueda del absoluto por parte de un grupo de adolescentes, de los cuales uno, Marcelo, es capturado por la policía secreta y muere después de atroces torturas. En otro apartado de la novela se cuenta, con gran riqueza de detalles, la muerte de Che Guevara. De algún modo, pues, como Sábato mismo aclara, el libro es una larga metáfora de la lucha entre el Bien y el Mal, «la metáfora de lo que puede suceder con la humanidad toda en un tiempo como éste» (pág. 21). En este sentido, como ha demostrado Bacarisse en el curso de su utilísimo análisis[36], *Abaddón el exterminador* sintetiza y profundiza todo lo que Sábato había escrito anteriormente.

Juan Carlos Onetti (Uruguay, 1909-1994)

La publicación en 1970 de las *Obras completas* de Onetti permitió, por primera vez, seguir con relativa facilidad la parábola creadora de este pionero de la nueva novela. Recordemos que su primera obra importante, *El pozo*, se publicó en 1939. En esta novela corta, que Rodríguez Monegal considera con razón «cifra de toda su obra posterior», existe una página fundamental –la penúltima– que nos introduce directamente a lo esencial del mundo onettiano. El protagonista, Linace-

[35] Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador,* Buenos Aires, 1974*.

[36] Salvador Bacarisse, «Abaddón el exterminador», en *Contemporary Latin American Fiction,* Edimburgo, 1980, págs. 88-109.

ro, cree haber alcanzado ya «un escepticismo casi absoluto» y un rechazo no menos total de sus prójimos: una especie de ataraxia, digamos, una pseudoserenidad. Pero de pronto descubre, debajo de este aparente desasimiento de todo, una gran angustia:

> siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra como el ruido de un reloj, el agua que corre... Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda..., estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender *(O. C.,* pág. 73)[37].

En el momento cumbre de *El astillero* (1961), la novela más importante de Onetti, otro protagonista, Larsen, hace un descubrimiento semejante:

> Yo haré porque sí... el acto número uno, el número dos y el tres, y así hasta que tenga que detenerme, por conformidad o cansancio, y admitir que algo incomprensible, tal vez útil para otro, ha sido cumplido por mi mediación (pág. 1131).

Tanto Larsen como Linacero experimentan el mismo asco y cansancio ante el espectáculo de una vida sin sentido que están como obligados a contemplar. No sólo sufren; están *conscientes* de sufrir, y de sufrir más que nada por algo abstracto: en Linacero, un desconcierto ante la vida no exento de curiosidad; en Larsen, el presentimiento de «el hueco voraz de una trampa indefinible» (pág. 1066) de la que no se puede escapar. La única salida posible sería un retorno a algún tipo de fe. Por eso, Linacero admite varias veces su carencia fundamental: «Es cierto que nunca tuve fe» (pág. 70); «Hay posibilidades para una fe en Alemania» (pág. 71) [la Alemania de Hitler]; «Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo» (pág. 74). Sin la fe sólo queda la conciencia de la condenación al absurdo existencial y el recurso a tristes sucedáneos. El sucedáneo elegido por Linacero es la ensoñación. Vive —simbólicamente— en un tugurio mugriento, pero se refugia en sueños compensatorios de amor y de aventuras. Tales sueños lo enajenan aún más del mundo cotidiano y de los hombres; la incomprensión de éstos le hiere en lo más íntimo de su ser, y le convence cada vez más de la radical incomunicación que aparta a cada individuo de todos los demás. Sin embargo, no sólo cuenta sus sueños a otras personas, e incluso trata de realizar uno de ellos con su mujer, sino que, al final y casi inexplicable-

[37] Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Méjico, 1970[a].

mente, los escribe, refugiándose en la creación literaria. Ahora, decimos inexplicablemente porque si la vida es absurda y la gente no comprende, ¿para qué escribirlos y a quiénes dirigirlos? Onetti, como Borges, hallándose delante de un mundo confuso e incomprensible, crea obras de arte rigurosamente estructuradas y, en última instancia, comprensibles, cuya intención es —paradójicamente— revelar el caos existencial.

De las dos novelas de Onetti publicadas en los años 40, *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943), la crítica tiende a prescindir casi por completo. Son obras mucho menos logradas que las posteriores, pero empiezan a definirse en ellas algunos de los temas y técnicas de la «Saga de Santa María». Aránzuru y Ossorio, sus personajes centrales, pertenecen a los que en obras posteriores «parten ya —como escribe Moreno Aliste— desde una moderada desesperanza para llegar a la noche o a la nada»[38]. Sin energías, sin ideales, sin compromiso con nada ni con nadie, se sienten condenados al fracaso y a la falsedad. Casi sádicamente Onetti manipula las situaciones —Aránzuru que busca en Katty un escuálido sucedáneo de su amor perdido por Mabel; Ossorio que, a regañadientes, procura salvar a la hija de Barcala y muere inútilmente— de modo que todo (amor, heroísmo) se convierte en una triste farsa absurda. Además, como señala Jaime Concha, la «decisión voluntaria de creer en lo inventado» (el sueño de la isla compartido por Num, su hija y Aránzuru) prefigura el comportamiento de Brausen en *La vida breve*.

Una y otra vez, en el curso de este estudio, nos tropezamos con la inversión de los valores cristianos. En el mundo de la fe tradicional un camino posible para encontrar la propia identidad es el de apartarse del mundo corrompido y de las tentaciones carnales para buscar el autocumplimiento en la austeridad y la mortificación. En *La vida breve* (1950), Brausen elige otro camino, el de la autodegradación consciente o, si se quiere, el de la rebelión contra los valores morales de una sociedad burguesa absurda, para ir de este modo hacia el encuentro de sí mismo. En medio de su vida gris y mediocre de marido hastiado y de empleado mal pagado, y sobre todo de hombre espiritualmente frustrado, conscientemente dedicado a «la tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido» (pág. 499), descubre «que es posible vivir sin memoria ni previsión» (pág. 503). Des-

[38] Ximena Moreno Aliste, *Origen y sentido de la farsa en la obra de J. C. Onetti*, Poitiers, 1973, pág. 19.

de ese momento su vida como Brausen «hombre pequeño y tímido» termina, dando lugar a dos sueños paralelos. En uno Brausen es Arce, el amante cínico y borracho de una mujerzuela. En el otro es Díaz Grey, el médico de una aburrida ciudad provinciana, Santa María, viejo, desapasionado, casi resignado a la inutilidad de todo. Son dos actitudes diversas ante la vida: una, en cierto modo activa; la otra, pasiva. Son, asimismo, dos tentativas de alcanzar lo que anhelan todos los protagonistas de Onetti: «la salvación», «la aceptación de la vida» (página 1334). Pero las dos actitudes no son igualmente ficticias, puesto que la vida de Díaz Grey nace de la fantasía de Brausen/Arce. Lo que Onetti quiere indicar quizá es que el tipo de «salvación» representado por el doctor Díaz Grey, ser espectador de la vida absurda con «el impreciso prestigio de la caballerosidad» (pág. 1286) en medio de la decrepitud moral de los demás, resulta mucho más ilusorio que las momentáneas irresponsabilidades de Arce.

Aparece visiblemente la influencia de Borges cuando el mundo de Brausen/Arce (presentado como real), después del asesinato de la Queca y la huida del protagonista con el asesino, entra en contacto con el mundo de Díaz Grey (presentado como imaginario). Hasta este momento ni Brausen ni Díaz Grey han logrado más que un muy parcial y precario estado de «salvación». Pero, en cierto modo, sus experiencias han desembocado en algo más positivo que la rutina anterior. Es lo más que admite Onetti. Pero quizás más importante que el «mensaje» existencial de la novela es el énfasis que pone Onetti en lo ficticio de todo, hasta el punto de introducirse fugazmente a sí mismo como personaje. *La vida breve* ocupa un lugar importante en la nueva novela, precisamente por la clara intención de Onetti de recordarnos, a cada paso, que se trata de un sueño dentro de un sueño, y que incluso el despertar de los personajes no es más que un despertar a otro nivel de sueño.

Con *La vida breve,* sobre todo la parte última, nace la «Saga de Santa María», que según se ha insinuado insistentemente es la fase faulkneriana de la obra de Onetti. Pero no hay que exagerar, porque Onetti sólo toma de Faulkner lo que Galdós toma de Balzac: unas técnicas narrativas. Convenimos con Turton en que «Hay algo, sin embargo, que distancia a Onetti de su maestro: una ironía exacerbada, desengañada y burlona, una displicencia muy rioplatense, que hacen resaltar la insustancialidad de lo acontecido»[39]. A Santa María, triste lugar pro-

[39] Peter Turton, «Para una interpretación de *El astillero*», *Reflexión* (Ottawa), 2, 1974/1975, pág. 292.

vinciano, con habitantes «tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia o miedo», gente «desprovista de espontaneidad y de alegría» (pág. 1262), llega Larsen, descendiente directo del macró metafísico de Roberto Arlt. Llega, como Brausen cuando entra por primera vez en la habitación de la Queca, a realizar (sin gran entusiasmo) un sueño, a cumplir su íntima y humana «necesidad de luchar por un propósito, sin tener verdadera fe en él y sin considerarlo un fin» (pág. 821). Su propósito es fundar y regentar un prostíbulo, símbolo paródico (como más tarde será la gerencia del astillero arruinado de Petrus) de los ensueños del hombre.

Juntacadáveres (1964) y *El astillero* (1961), escritas más o menos paralelamente, desarrollan el único tema de Onetti: el del hombre que persigue una ilusión a sabiendas de que es una ilusión, y además una ilusión absurda, un «creer en fantasmas» (pág. 831). «Junta» Larsen es, por tanto, un amargo símbolo del hombre: un ente despreciable que pretende imponer una dirección a su vida inútil y sin finalidad, abrazando un ideal condenado de antemano a un fracaso ridículo. Constituyen lo medular de la novela las páginas en que Onetti, con evidente ironía, presenta a Larsen, «filatelista de putas pobres» (pág. 822) con su sueño de un burdel perfecto, como un hombre, casi heroico, un hombre de auténtica vocación, quien es capaz de sacrificios para «vivir, seriamente, de acuerdo con sus convicciones» (pág. 872). En torno a él gravitan los siguientes: el joven Jorge Malabia, que al final de la novela renuncia, con un definitivo y no tan doloroso «Mierda», a su juvenil «ansia de cosa definitiva y universal» (pág. 856); el confuso y patético Marcos; el P. Bergner y la Liga de la Decencia (integrada por caballeros católicos y colegialas fanáticas); y el inevitable Díaz Grey, con su desengañado «afán de anulación» (pág. 912). Todos, a excepción de Jorge que ingresa en él al final, son habitantes de ese «tenebroso y maloliente mundo» (pág. 1227) que es, según Onetti, nuestra existencia, y que se resiste furiosamente a verse reflejado en el simbólico burdel de Larsen. En nombre de ideales igualmente mezquinos, por cobardía o por resentimiento, desbaratan el pobre ideal de éste y lo expulsan de Santa María.

Juntacadáveres es una novela que deja al lector un sabor amargo en la boca, un sabor de hipocresía y de estupidez. Pero, a pesar de terminar con un suicidio (el de la cuñada de Jorge), no es una novela trágica. Sólo un momento preludia el tono de *El astillero;* es el momento en que Larsen, envejecido y derrotado, se da cuenta de que su auténtica personalidad, y con ella su ensueño, ha muerto y que ya no le queda por cumplir «sino una serie de actos reflejos, visibles desde esta muer-

te a la otra» (pág. 894). En *El astillero,* sin embargo, como ha desmostrado Turton, Larsen intenta un último absurdo «regreso a la fe»: «comete el error de creer que él mismo (el Hombre) puede inventarle un sentido a la vida»[40]. Al asumir la gerencia del astillero arruinado de Petrus y cortejar a la hija semiloca de éste, Larsen remeda tristemente el papel de los que todavía creen en la acción social o en el amor. Dentro de él operan dos fuerzas contradictorias: «el espanto de la lucidez» (pág. 1105) y la creencia desesperada de que «no nació para morir, sino para ganar e imponerse» (pág. 1114).

Durante el curso de la novela, la primera de estas fuerzas lentamente gana la partida sobre la segunda. En el episodio final, Larsen se reconoce a sí mismo tal como era en su juventud, en el mozo de servicio de su pensión: acanallado, pero todavía confiado en las posibilidades que ofrece la vida. Enloquece y muere, no tanto de pulmonía cuanto de miedo y asco. En el fondo, todo eso lo contempla Díaz Grey «de pronto alegre, estremecido por un sentimiento desacostumbrado y cálido, humilde, feliz y reconocido porque la vida de los hombres continuaba siendo absurda e inútil, y de alguna manera u otra continuaba también enviándole emisarios, gratuitamente, para confirmar su absurdo y su inutilidad» (pág. 1113). Todo el helado pesimismo de Onetti sale a la superficie en el coloquio Larsen-Díaz-Grey y en el reconocimiento por parte de Larsen, un poco más tarde, de que el médico tenía razón. Onetti dota a Larsen de las tres cualidades que él admira más: la dureza, el coraje y el humor (pág. 1115); pero le condena inexorablemente al descubrimiento de que no sirven contra la inutilidad de todo, contra la soledad y contra la muerte. No hay esperanza sino para el escritor, quien encuentra en su tarea creadora «algo de deber, algo de salvación» (pág. 910).

La muerte y la niña (1973) lleva a su último extremo la ambigüedad típica de las novelas de Onetti. Aparece un nuevo personaje sanmariano, el repugnante Goerdel, hijo de pobres suizos de la colonia, a quien protege el P. Bergner. Los dos se enredan en un juego de hipocresías recíprocas hasta que Goerdel abandona su improbable vocación eclesiástica y se convierte en el representante de los intereses económicos de la Iglesia en Santa María. El episodio central empieza a perfilarse cuando se descubre que un nuevo embarazo para la mujer de Goerdel significaría la muerte de ésta, mientras el marido no puede aceptar ni la continencia ni el uso de anticonceptivos. Por fin, Helge Goerdel muere, pero su marido se proclama inocente del «crimen» implícito.

[40] *Ibíd.*, pág. 281.

Una vez más, Díaz Grey, como apunta Ludmer[41], funciona como receptor de la información que le aportan los demás. Procura, sin mucha ilusión, organizar los datos recibidos y llegar a cierto nivel de comprensión de lo que ha pasado; es decir, penetrar los designios misteriosos de Brausen, que simboliza un Dios o demiurgo cruel o decrépito. Terry[42] insinúa que el tema escondido de la novela es la paternidad y que la forma de la obra corresponde a la de un relato policiaco sistemáticamente vaciado de significado. Estamos de acuerdo, con tal de que se acepte la existencia de una relación metafórica entre los varios tipos de paternidad (siempre enfocados negativamente) que aparecen en *La muerte y la niña* y la orfandad espiritual del hombre. También la resignación de Díaz Grey ante el enigma que circunda la muerte de Helge Goerdel refleja el deseo de Onetti de lograr una actitud de resignada indiferencia ante la confusa realidad que se ve obligado a observar. Finalmente, el modo en que Goerdel, Bergner y Díaz Grey se engañan mutuamente o se autoengañan, siempre a sabiendas del proceso en que están involucrados y de las barreras que impiden la comprensión entre ellos, refleja el modo en que Onetti, al contar su historia, baraja ficciones que el lector comprenderá sólo a medias.

El tema de la paternidad, implícito en *La muerte y la niña,* se hace explícito en *Dejemos hablar al viento* (1979). El protagonista esta vez es Medina, el comisario de policía de Santa María, si bien con un pasado criminal, pintor a ratos, y amante de una tal Frieda, cantante y lesbiana. Aparentemente, el argumento central de la novela tiene que ver con la seducción del hijo putativo de Medina, Seoane, por Frieda y la muerte de ésta a manos del joven, que luego se mata. Pero nos revela el tema auténtico de la obra el símbolo más importante, la ola que Medina siempre quiso pintar, y que al final aparece en un cuadro que él guarda bajo llave en su casa:

> Era una ola borrosa, con la cresta de un blanco sucio (agregar, por modestia, como dijo otro) de ópalo: inmunda mezcla de orines, ojos reventados. Elementos: vendas con sangres y pus, pero ya desteñidas; corchos con las marcas borradas; gargajos que podían confundirse con almejas; saliva de epiléptico, pedazos sin filo de yeso, restos de vómitos, bordes de muebles viejos y molestos, toallitas hi-

[41] Josefina Ludmer, *Onetti, los procesos de construcción del relato,* Buenos Aires, 1977, pág. 184.

[42] Arthur Terry, «Notes on *La muerte y la niña*», en *Contemporary Latin American Fiction,* ed. Salvador Bacarisse, Edimburgo, 1980, págs. 54-72.

giénicas semidesechas —pero, cualquier playa nuestra: todo absorbido por la ola y formando su espuma, su altura, su respetable blancura dudosa (pág. 99)[43].

Más aún que Garmendia en *La mala vida,* más que Donoso en *El obsceno pájaro de la noche,* Onetti insiste en el horror y la repugnancia que inspira la vida. En dos capítulos (El Camino I y II), estratégicamente colocados, comenta con palabras casi idénticas el viaje de la gran masa de los hombres «seguros, comunes, callados, recitadores, imbéciles» hacia la muerte que les espera «sin verdadera esperanza ni interés». Son los ilusos. Medina y Seoane, en cambio, comparten «Esta seguridad de haber llegado al fin» (pág. 174). Para ellos, «Nada importa y nada se comprende. Y se sigue viviendo o se hace algo parecido» (pág. 179). Un poco trágicos, un poco burlones, buscan un estado de indiferencia cínica que la vida se empeña en negarles. Encarnan una desolación espiritual tan intensa que sólo puede expresarse en términos de inmundicia, de podredumbre y de abominación. Como Macondo, Santa María, con su creador Brausen, cruel y quizá impotente, equivale a una metáfora del mundo. Y como García Márquez, Onetti, mientras elabora la metáfora a través de 41 capítulos, insiste en su ficcionalidad, llamándonos la atención, una y otra vez, al hecho de que ésta es una novela. Hasta el punto de que el espectro de Larsen aparece (en un burdel, desde luego) para entregarle a Medina una página de otra novela de Onetti como si fuera un pasaporte que le permitiría a éste el regreso a Santa María después de un periodo de exilio. Como en Borges, el mundo se nos presenta como a la vez horroroso e irreal.

En febrero de 1974 fue clausurada por las autoridades uruguayas la famosa revista *Marcha* en la que colaboraba Onetti, y el escritor junto con otros colegas sufrió varios meses de cárcel, acusado de «pornógrafo». Al salir, tuvo que exiliarse a Madrid, donde ya *Cuadernos Hispanoamericanos* le había tributado un gran homenaje y donde en 1981 se le otorgó el importante Premio Cervantes. Allí escribió *Cuando entonces* (1987), novela breve basada, como explicó[44], en algo que le ocurrió en la realidad. El narrador, un periodista, describe una historia de amor con una prostituta de cabaret que a su vez está enamorada de un agregado militar rico y misterioso, en exilio dorado de su país. Cuando éste se muere en un accidente de avión, la mujer se suicida, dejando al narrador el «duro trabajo del olvido». Otra vez, con su tono habitual de

[43] Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento,* Barcelona, 1979*.

[44] Véase Omar Prego, *Juan Carlos Onetti,* Montevideo, Trilce, 1986, pág. 111.

resignación, Onetti nos indica cómo la vida se burla de las esperanzas e ilusiones de individuos condenados de antemano al fracaso y a la soledad. «La visión onettiana de mundo», escribe acertadamente Frankenthaler, «excluye la posibilidad de la existencia auténtica... El personaje onettiano vive necesariamente en la soledad, soledad necesaria para hallar un sentido de la vida, aunque se vea en última instancia imposibilitado por una carencia de libertad o de convicción que le conduzca al ser auténtico. De ahí que todos los personajes de Onetti se hunden inevitable e irremediablemente»[45].

Con *Cuando ya no importe* (1993) Onetti se despide de la Saga de Santa María. Al final de su vida, el narrador escribe en forma de diario los detalles de una visita larga a la ciudad, ostensiblemente como ingeniero, pero en realidad para tomar parte en una operación de contrabando de droga. Como indica el título, se trata de un individuo que cree que ya nada le importa, dispuesto como está de aceptar incluso «la portería de un prostíbulo de campaña»[46]. La novela refleja la desilusión total de Onetti con su propio país, del que la gente quiere emigrar a toda costa, con el resto de la humanidad («Me basta espiar los titulares para fortalecer mi vieja convicción de que la estupidez humana es inmortal» [pág. 17]) y con la condición humana, regida por «dos dioses, llamados ignorancia y olvido» (pág. 151). En Santa María, el narrador conoce al igualmente desilusionado Díaz Grey, quien, en su primera conversación, se apresura a informarle de que «Toda la gente no pasa de mierda» (pág. 49). La novela nos ofrece el cuadro de un lugar donde a los campesinos trabajadores los estafan las multinacionales, mientras una tanda de criminales siguen con sus actividades con la colusión activa de la autoridades tanto locales como nacionales. En este mundo escuálido el narrador encuentra a Elvirita, que trae consigo el encanto inocente de la niñez y le ofrece unos breves momentos de felicidad. Durante el resto de la novela vegeta, mientras intenta imponer a la realidad por medio de su diario «esa gradación cronológica que ayuda sin que lo sepamos a creer, débilmente, que hay cierta armonía en esta reiterada, incansable «persuasión de los días» (pág. 150). Pero no hay tal armonía. Elvirita se convierte con el tiempo en una Lolita cínica y pervertida, Díaz Grey se suicida y al narrador no le queda sino la espera de la muerte. Una frase de la novela: «Todo el mundo era gris, invariable y sin dar esperanza» (pág. 95) parece sintetizar la cosmovisión de Onetti.

---

[45] Marilyn Frankenthaler, *Juan Carlos Onetti, la salvación por la forma,* Nueva York, Abra, 1977, pág. 158.

[46] Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe,* Madrid, Alfaguara, 1993, pág. 13.

Capítulo III

Una década de transición, 1940-1950

II. Neoindigenismo y realismo mágico

José María Arguedas (Perú, 1911-1969)

Si bien es verdad, como apuntamos arriba, que después de *Doña Bárbara* de Gallegos (1929) la «novela de la tierra» entró en definitiva decadencia, no por eso desapareció de la narrativa hispanoamericana el escenario rural. Al contrario, por una de esas casualidades de la historia literaria, apenas la vieja fórmula de la novela criolla empezó a desprestigiarse, el tema rural cobró nuevo vigor bajo la forma de la novela indigenista, primero con Icaza y Ciro Alegría entre otros, y luego triunfalmente con Asturias y Arguedas. Varios son, en efecto, los puntos de contacto entre la obra de Arguedas y la de Asturias. Sus respectivos periodos productivos coinciden cronológicamente, y en ambos escritores un indigenismo renovado y más auténtico respecto al de Icaza y Alegría se amalgama con la nota de protesta contra el imperialismo económico y la consecuente explotación y opresión de los trabajadores.

Muerta su madre cuando Arguedas tenía sólo tres años, su madrastra le relegó a la cocina entre los siervos indios, y entre indios creció hablando quechua, hasta que, adolescente ya, ingresó en una escuela religiosa en Abancay. Más tarde, a poco de ingresar en la Universidad de San Marcos, leyó «de un tirón» *Tungsteno* de Vallejo y *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, que luego recordará como fundamentalmente impor-

tantes para su formación literaria. También, leyendo primero a Mariátegui y luego a Lenin, descubrió «un orden permanente en las cosas»: el socialismo, que, según sus propias palabras al recibir el premio Inca Garcilaso en 1968, «dio un cauce a lo que había en mí de energía... Pero no mató en mí lo mágico».

Así preparado inició la redacción en 1933 de sus primeros cuentos. Estaba resuelto a superar el falso indigenismo sentimental y exótico (lo que hoy llamamos *indianismo)* de escritores peruanos como López Albujar y Ventura García Calderón, pero tropezaba con un problema técnico, quizá el único problema técnico que llegó a preocuparle de veras: ¿cómo iba a traducir al castellano la mentalidad y el modo de expresarse de indios que sólo hablan quechua? Escribió el cuento «Agua» empleando el lenguaje literario tradicional. Pero según su propia confesión: «me pareció que había *disfrazado* el mundo tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir»; así que por fin no tuvo más remedio que volver a escribirlo «en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano en una pelea verdaderamente infernal con la lengua»[1].

Los tres cuentos de la primera edición de *Agua* (1933), que después reaparecen en *Diamantes y pedernales* (1954) y *Amor mundo y todos los cuentos* (1967), son casi autobiográficos. Muy homogéneos entre sí, relatan episodios de la vida de un niño blanco que quiso convertirse en indio. No quedan totalmente exentos del esquematismo en el tratamiento del conflicto entre terrateniente feudal e indios que caracteriza al indigenismo anterior. Todavía domina en los cuentos una visión algo estática de lo que Arguedas llamará «la dualidad trágica de lo indio y lo occidental» en el Perú. Pero hay algo nuevo: no sólo la aparición del indio que ha estado en la costa y vuelve ya concienciado (el Pantaleón de «Agua», a quien mata el terrateniente don Braulio), ni la rebelión simbólica del personaje-narrador en «Agua» y en «Los escoberos», sino también —y más importante— la comprensión de los valores de la comunidad india y la autoidentificación con sus creencias por parte del niño blanco. Es eso lo que constituye la nota de auténtica originalidad en estos relatos.

En «Agua» predomina una suerte de equilibrio: «equilibrio de entraña horrible», como lo llama Arguedas, entre «dos mundos irreductibles, implacables y esencialmente distintos: el terrateniente convencido hasta la medula, por la acción de los siglos, de su superioridad hu-

[1] José María Arguedas, en *Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima, 1969, pág. 41.

mana sobre los indios, y los indios, que han conservado con más ahínco la unidad de su cultura»[2]. Pero en *Yawar fiesta* (1941), la primera novela de Arguedas, este equilibrio está ya a punto de ceder. El escenario de la novela es Puquio, pequeña ciudad de la sierra, en donde Arguedas había pasado parte de su adolescencia. La fiesta a la que se refiere el título es la corrida criolla, sin torero, en que el toro es muerto a dinamitazos por indios que se exponen no sólo a morir corneados, sino también a matarse con el estallido del explosivo. Es, como subraya acertadamente Cornejo Polar[3], una fiesta simbólica en la que lo hispano se enfrenta con lo indio, quedando destruido lo primero.

En efecto, la construcción de la carretera, la captura del toro el Misitu y finalmente la corrida misma, constituyen un trío de episodios cuya función es exaltar la capacidad de los indios, ya de llevar a cabo fenomenales tareas colectivas, ya de llegar a extremos de heroísmo individual. En cambio, la tentativa de impedir la celebración de la corrida por parte del subprefecto costeño y la mayoría de los terratenientes serviles y adulones, le permite a Arguedas analizar las pequeñas rivalidades y conflictos entre los patrones. Técnicamente, *Yawar fiesta* resulta bastante defectuosa: el argumento se mueve episódicamente; los personajes aparecen en función de su posición dentro de la jerarquía social; sin degenerar por completo en figuras estereotipadas (don Pando y sobre todo don Julián —prefiguración este último de don Bruno Aragón en *Todas las sangres*— se redimen por su ruda sinceridad frente a la hipocresía de los demás patrones), no convencen plenamente como tipos psicológicos de interés. No hay héroe ni personaje central, y el punto de vista del narrador oscila peligrosamente entre la omnisciencia y un punto de vista parcial de los acontecimientos[4]. Sin embargo, *Yawar fiesta* se destaca como la primera novela importante que reivindica la validez del modo de ser del indio sin caer en el racismo al revés. Al revelar el resquebrajamiento del mundo de los blancos y la confusión ideológica de los mestizos, evita también el maniqueísmo típico de la novela indigenista anterior.

En *Los ríos profundos* (1958) reaparece el niño Ernesto, protagonista de «Agua», ahora estudiante en un colegio religioso de Abancay. Sa-

[2] José María Arguedas, «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», en *Recopilación de textos sobre J. M. Arguedas*, ed. Juan Larco, Buenos Aires, 1973, pág. 42.

[3] Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de J. M. Arguedas*, La Habana, 1976, pág. 400.

[4] Véase Sara Castro Klaren, *El mundo mágico de J. M. Arguedas*, Lima, 1973, capítulo 3, «Realismo y retórica narrativa».

cado de su «querencia», el *ayllu* indio donde había pasado su infancia, se encuentra de pronto encerrado en un ambiente hostil y malsano, como Gabriel Osborne en *El Sexto*. En medio de la violencia, la sexualidad reprimida y la atmósfera de culpa que rodean el colegio, sólo le quedan como refugio sus recuerdos de la vida india: sus valores, sus creencias, su visión mágica de la naturaleza, su música; todo esto está simbolizado por el *zumbayllu*, el trompo con el que Ernesto cree comunicar con su padre ausente y con el mundo del que se siente desarraigado. Lo medular de la novela es el proceso mediante el cual Ernesto, a través de una serie de experiencias negativas dentro y fuera del colegio, va cobrando conciencia de la vida como un perpetuo conflicto entre sol y sombra, entre bien y mal, en el que «el hombre contempla indeciso el mundo así disputado, sacudido por el sol y las nubes tenebrosas que se precipitan»[5].

Por medio de Ernesto, Arguedas se propone cumplir tres propósitos no del todo compatibles: seguir la evolución del muchacho desde su plena aceptación de un mundo en que «la armonía de Dios existe», hasta el momento en que empieza a cuestionar la existencia de tal armonía; expresar, mediante la exploración de la vida interior del niño, su asimilación de la mentalidad india; y, mediante sus experiencias en Abancay, introducir importantes elementos de crítica social. Contribuyen a la creciente enajenación de Ernesto del mundo de Abancay las repetidas violaciones de la Opa, la pobre demente blanca, por los colegiales; la malograda amistad con Antero, ya a punto de convertirse en un hacendado opresor; el fracaso del motín de las indias por el reparto de la sal; la humillación sufrida por el hermano Miguel, el sacerdote negro, y la alianza entre el director de la escuela, el P. Linares, y los militares que llegan para castigar a las indias y cazar a su jefa, doña Felipa. Tales episodios manifiestan «la corriente poderosa y triste que golpea a los niños cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos de fuego»[6]. Refuerzan la fidelidad de Ernesto al mundo indio, nostálgicamente evocado a lo largo de todo el texto y presente sobre todo en su música. Hasta los grandes ríos que simbolizan las fuerzas vitales del mundo cantan. Su voz domina la conclusión de la novela; canta la esperanza, la victoria sobre el mal.

Al aparecer *Los ríos profundos* por primera vez, su conclusión no fue comprendida y le tocó a Arguedas explicarla. En la novela casi todo re-

[5] José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, 1978, pág. 118.
[6] *Ibid.*, pág. 42.

sulta ambiguo, incluso la presentación de la convivencia de blancos e indios. Arguedas se esfuerza por expresar la atracción y repulsa simultánea de las dos razas. Pero la conclusión ya no es ambigua. Así como en *Yawar fiesta* hay dos clases de indios: los comuneros inteligentes y fuertes, y los k'oñanis degenerados, en *Los ríos profundos* se yuxtaponen las chicheras y los colonos. Son estos, los siervos de hacienda, quienes por fin toman la ciudad, desafiando fusiles y ametralladoras para imponer su voluntad a los patrones. «Si los indios toman una ciudad... por una causa de orden religioso y mágico —escribió Arguedas en 1968[7]—, ¿no sería posible que tomaran el mismo valor y aun mucho más si fueran compulsados por una razón de tipo social mucho más violenta?»

El Sexto (1961) es, sin duda, la novela más sensacional de Arguedas. Fue inspirada por la propia experiencia del autor, que estuvo preso en esa horrorosa cárcel limeña entre 1937 y 1938. Hay en el libro, como siempre en las obras de Arguedas, una fuerte simbología. Mucho más que la escuela de Abancay, el Sexto (como la escuela militar Leoncio Prado en *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa) funciona como un microcosmos del Perú. Hay el mismo predominio de la violencia, la crueldad y la explotación. Hay también dos partidos políticos, el aprista y el comunista, que se enfrentan. El protagonista, Gabriel Osborne, rechaza la rigidez de principios de ambos grupos y, considerado ya francotirador, ya pequeño-burgués sentimental, aboga por una mayor comprensión del «alma del pueblo [indio]». Lo que malogra hasta cierto punto *El Sexto* es, de nuevo, el papel representativo de todos los personajes y el peso del comentario directo e indirecto, que confiere a la novela un tono panfletario. Notamos, sin embargo, que *El Sexto* marca un paso adelante en el proceso de ensanchamiento de la visión de Arguedas, visión que ya abarca no sólo la sierra, sino también la capital, y que además incluye ahora en la problemática del país el avasallamiento que el imperialismo económico extranjero ejerce sobre el mismo.

Ya hemos indicado que Arguedas en *Yawar fiesta* había empezado a superar el concepto estático y dualista de sus primeros cuentos, pasando a documentar el mundo cada vez más ambiguo y complejo del Perú moderno. Donde más claramente se evidencia la evolución de sus actitudes es en *Todas las sangres* (1964). La novela, según Cornejo Polar,

---

[7] José María Arguedas, «La narrativa en el Perú contemporáneo», en *Recopilación...*, pág. 416.

«relata la destrucción de un universo y sólo las primeras instancias de la construcción de otro»[8]. Castro Klaren ha identificado hasta once focos de conflicto en la novela, pero *grosso modo* pueden reducirse a tres, que forman como tres círculos concéntricos. Al círculo más pequeño corresponde el mundo de San Pedro, un pueblo de la sierra. Protagonistas de este conflicto son los dos hermanos terratenientes don Bruno y don Fermín. Don Bruno, en cuya personalidad compleja y contradictoria la crítica ha reconocido unánimemente la huella de Dostoievski, representa inicialmente el pasado: es el amo absoluto y despótico por «mandato supremo de Dios». Por el contrario, su hermano, don Fermín, dueño de una mina de plata que quiere explotar con métodos modernos, tiene ya una mentalidad burdamente capitalista. Ya en *El Sexto* Arguedas había arremetido contra los que «se empeñan ahora en corromper al indio, en infundirle el veneno del lucro y arrancarle... su modo de ser». Tal es, precisamente, el plan de don Fermín: «Agucemos primero en quienes es posible de esa gente, el estímulo de la ambición; unos contra otros; y luego el del predominio del individuo... y los manejaremos y aprovecharemos.» Frente a la amenaza reaccionan tanto don Bruno como Rendón Wilka, el cabecilla indio, quien, como Pantaleón en «Agua», ha adquirido otros hábitos mentales en Lima. En torno a este núcleo, el segundo círculo encierra el conflicto costa-sierra: poder central contra poder local. De hecho, la novela termina (de modo ya tradicional) con la llegada del ejército y el fusilamiento de Rendón. Finalmente, en el círculo exterior habría que inscribir la lucha para impedir que el país entero sucumba al poder de los grandes Consorcios Internacionales.

El acierto de Arguedas en «este gran mural» (Castro Klaren) estriba en su capacidad de presentar las fuerzas principales que luchan entre sí como fuerzas que evolucionan a la vez que pugnan por sobrevivir o por imponerse. Es lo que da a la novela no sólo riqueza y complejidad, sino también una suerte de efervescencia interna que matiza, y a veces transforma radicalmente, las dicotomías iniciales. Los desaciertos técnicos: el abuso de diálogos, el afán por explicarse que tienen todos los personajes principales, la supeditación frecuente de la acción a la tesis, la intromisión del narrador, han sido largamente analizados por Castro Klaren. Aceptamos su conclusión, según la cual: «Se trata de una obra cuya concepción marca la cumbre de la imaginación creadora del novelista, pero cuya ejecución está invadida de deslices y descuidos

[8] Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, pág. 251.

propios de un novelista de poca experiencia»[9]. Añadamos que como Asturias en su trilogía bananera, también muy anti-Consorcio e igualmente permeada por un humanismo vagamente socialista, Arguedas tiende a interpretar un proceso objetivo esencialmente económico-social en términos subjetivos de una lucha entre «alma» y «ambición», enturbiando así el mensaje ideológico del libro (ya bastante confuso) con la inserción de conceptos inverificables sacados de una tradición religiosa que él mismo había rechazado explícitamente.

En otro momento de su análisis, Castro Klaren apunta certeramente que en *Todas las sangres:* «El mundo costeño parece funcionar eficientemente, mientras que el serrano está en crisis»[10]. La última, e incompleta, novela de Arguedas revela el envés de la «eficiencia» costeña. Ambientada en el puerto de Chimbote, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (obra póstuma, 1971) fue anunciada por el autor como «una novela acaso más difícil aún que *Todas las sangres.* A través del hervidero humano que es el puerto pesquero más grande del mundo, Chimbote, [quería] interpretar mi experiencia del hervidero que es el Perú actual, y bastante, nuestro tiempo»[11]. Así como en *Los ríos profundos* había seguido la evolución de Ernesto hacia una visión cada vez más clara de «las sombras» de la vida, hasta que al final el P. Linares constata que el niño desea la muerte, en los cuatro diarios de *El zorro...* Arguedas documenta fríamente su propia evolución hacia el suicidio a finales de 1969. En los capítulos de la novela intercalados entre los diarios, el Perú mismo parece ir aproximándose a un suicidio colectivo. El *yawar maya* andino que venció al final de *Todas las sangres* parece haber cedido a los burdos sueños capitalistas de don Fermín, y peor aún, al triunfo del gringuismo. Las barriadas de Chimbote crecen vertiginosamente, llenándose de indios que bajan de la sierra para vivir como sapos en el lodo (por ejemplo, don Esteban) o para enriquecerse momentáneamente con la pesca, despilfarrando luego las ganancias en bares y burdeles organizados por la mafia con el propósito preciso de hacer regresar el dinero a las manos de Braschi, el gran empresario y agente del imperialismo económico extranjero (por ejemplo, Asto). La mayor parte de esta novela caótica refleja la vida laberíntica del puerto monstruoso, insistiendo, una y otra vez, en la destrucción moral de sus habitantes y (por la boca del más importante personaje comentador, el

[9] Sara Castro Klaren, *op. cit.*, pág. 186.
[10] *Ibíd.*, pág. 163.
[11] Cit. Emilio Westphalen, en *Recopilación...*, pág. 301.

loco Moncada) en que éstos no son, al fin y al cabo, más que «sirvientes de extranjeros».

No es ésta una novela de victoria (de lo auténticamente peruano), sino, como apunta Cornejo Polar, de resistencia contra la contaminación moral. Pero no todo en ella es pesimista. Entre peruanos (Ramírez, Caullama, Balazar) y gringos (Maxwell y hasta cierto punto el P. Cardozo) se encuentra gente de buena voluntad que se esfuerza por mantener la dignidad de sus conciudadanos y del país. Al nivel simbólico, los dos zorros (el de la sierra y el de la costa) van acercándose. Se vislumbra, aunque lejana, la posibilidad de que nazca de este gran fermento una nueva patria. Lo que le obsesionaba a Arguedas era el temor de que mientras tanto se destruyera la cultura india. Según Vargas Llosa:

> es la noción misma de «desarrollo» de modernización, de adelanto tecnológico, lo que es demoníacamente representado y exorcizado en el libro. La razón secreta de este rechazo es la intuición que nunca abandonó a Arguedas, de que este género de sociedad (aun cuando fuera de distinto signo ideológico) sólo puede surgir sobre las cenizas de esa sociedad rural, tradicional, mágica, en la que Arguedas veía lo mejor del Perú[12].

Son palabras que encierran la esencia del dilema intelectual de Arguedas.

Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974)

Mientras en Argentina, en torno al año 1926, se anunciaba un cambio de rumbo en la novela hispanoamericana, en Europa Miguel Ángel Asturias preparaba, entre 1923 y 1928, sus *Leyendas de Guatemala.* Se trata del libro que abre el camino hacia lo que má tarde iba a denominarse el realismo mágico. Una vez más, el surrealismo fue la gran fuerza libertadora. «Para nosotros —afirma Asturias en 1973— el surrealismo representó... el encontrar en nosotros mismos, no lo europeo, sino lo indígena y lo americano, ... lo que nos proporcionó la posibilidad de escribir, por ejemplo, en el caso mío, no tanto las *Leyendas de Guatemala,* que son muy talladas a lo occidental, pero sí el *Caculcán*

[12] Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica,* Cambridge, 1978, pág. 28.

que va en las leyendas y que ya es un tema absolutamente indígena»[13]. Sobre un fondo de tradiciones orales escuchadas en su infancia, con la aportación del *Popol Vuh* y los *Anales de los Xahil* que estudiaba y traducía en la Sorbona, y con el estímulo del surrealismo, Asturias crea estas leyendas poemáticas, con su amalgama de realidad nostálgicamente evocada, de sueño y de mito, que llamarán la atención de Paul Valéry, el prologuista de la edición francesa.

Pero Alejo Carpentier, quien pocos años más tarde iba a iniciar una trayectoria en cierto modo paralela a la de Asturias (París-surrealismo *Ecue-Yamba O),* nos advierte en su ensayo «De lo real maravilloso americano», en *Tientos y diferencias,* que «lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad», o sea, cuando la fantasía nos descubre una nueva dimensión de significado. Sólo más tarde, con *Hombres de maíz,* Asturias logrará hermanar armoniosamente lo mítico-maravilloso con la dura realidad de la vida indígena.

Mientras tanto, ampliando un corto relato, «Los mendigos políticos», Asturias escribió su más famosa y más discutida novela, *El Señor Presidente.* Empezada en 1923, sólo se publicó en 1946. Himelblau[14], tras analizar los artículos periodísticos publicados por Asturias en la década de los años 20, concluye que a raíz de la caída de Estrada Cabrera («El Señor Presidente» de la novela) y el encumbramiento sucesivo de Orellana (no menos siniestro y traidor a los intereses del país), Asturias sufrió una honda desilusión política. Hay que tenerla en cuenta al interpretar *El Señor Presidente.* Es, desde luego, un libro de protesta militante. Tal es, de hecho, el aspecto destacado casi unánimemente por la crítica: la descripción de un régimen dictatorial en términos de terror, maldad y muerte. En las cuatro cadenas de episodios que integran la trama predominan el miedo y la crueldad. Es más, la crueldad *arbitraria* se erige en sistema político. Como dice el Auditor de Guerra: «La regla de conducta del Señor Presidente es no dar esperanzas y pisotearlos y zurrarse en todos porque sí.» De forma que la afirmación de Asturias de que «El elemento característico es el miedo, no es un producto literario sino humano, real»[15], resul-

[13] Miguel Ángel Asturias, en Luis López Álvarez, *Conversaciones con M. A. Asturias,* Madrid, 1974, pág. 80.

[14] Jack Himelblau, «The Sociopolitical Views of M. A. Asturias, 1920-30», *Hispl,* 61, 1977, págs. 61-80.

[15] Miguel Ángel Asturias en una entrevista con Camilo José Cela, *PSA,* 57, números 185-186, 171, págs. 61-80.

ta plenamente justificada. La novela transmite magistralmente lo aterrador de tales regímenes. En ese sentido, pertenece a la gran tradición que se remonta hasta *Amalia* del argentino Mármol, aunque su antecedente más directo sea *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. Pero puntualiza también Asturias que «lo más importante en mi libro es el estudio de la degradación de los valores morales de todas las capas de la sociedad de arriba abajo»[16]. Y cabe sospechar, mientras se lee la novela, que tal degradación es anterior al encumbramiento del Presidente. Aquí no se nos ofrece (como en el drama del puertorriqueño René Marqués *La muerte no entrará en Palacio)* el espectáculo de un pueblo fundamentalmente sano oprimido por un tirano a quien aborrece, pero al cual no puede derrocar (recordemos que Estrada Cabrera por fin tuvo que dimitir). Se trata, en cambio, de un pueblo corrompido y abyecto, de blancos y mestizos que explotan y oprimen no sólo a los indios, sino también a sus semejantes, a la vez que adoran masoquísticamente al hombre que los pisotea y desdeña. No menos importante que las escenas de torturas resulta la autojustificación del Presidente mismo, quien se refiere en el capítulo 37 a «un pueblo de gente de hoy... que por falta de voluntad no hace ni deshace nada..., nadie hace nada, y, naturalmente, soy yo, es el Presidente de la República el que lo tiene que hacer todo». Las palabras del estudiante: «Tratemos de romper esta puerta y de ir a la revolución» suenan irónicas dentro del calabozo. Representan un sueño. La realidad la encontramos en el pueblo de «cómplices de iniquidad» y en los amargos párrafos que cierran la novela.

Sería erróneo, pues, interpretar *El Señor Presidente* exclusivamente como novela de protesta, relacionando el cuadro de la putrefacción social que nos ofrece (analizado en profundidad por Carlos Navarro)[17] sólo con el régimen dictatorial. Ya varios críticos habían vislumbrado detrás del tema aparente de la novela una metáfora de la condición humana. Pero le tocó a Yepes Boscán[18] señalar, por primera vez, la importancia fundamental de la inversión del mito cristiano como estructura de fondo de *El Señor Presidente.* El presidente, omnipresente, omnisciente, todopoderoso, es un Tohil, un Dios del mal. Símbolo degradado de lo cristiano es el Pelele (=idiota). La rebelión de Cara de Ángel parodia la rebelión de Lucifer: esta vez triunfa el mal. Escribe Yepes Boscán:

[16] *Ibid.*

[17] Carlos Navarro, «La desintegración social en *El Señor Presidente*», *Revlh,* núm. 67, 1969, págs. 59-76.

[18] Guillermo Yepes Boscán, «Asturias, un pretexto del mito», *Aportes,* París, núm. 8, 1968, págs. 99-116.

> La novela simplemente subvierte los términos... Miguel Cara de Ángel, el favorito, comete un acto de soberbia y desobediencia contra el Señor Presidente (el novelista trastoca la identidad Dios-Bien), al poner en libertad y enamorarse de Camila. Ella origina su caída y muerte (inversión positiva de la identidad Rebelión satánica-Mal). De esta manera, alterado el mito, trastocó todos los valores... La temporalidad de esta obra que aparenta ser lineal y dinámica al máximo, resulta, por el contrario, mítica, circular, reiterativa del mal (pág. 111).

En efecto si, como resulta evidente, las dos fuerzas opuestas en *El Señor Presidente* son el amor y la muerte, y si el Presidente emplea el amor mismo para destrozar sucesivamente a Niña Fedina, a Canales y a Cara de Ángel, ¿cómo no reconocer que el mensaje del libro es el del triunfo inevitable del mal? Es forzoso aceptar la conclusión de Verdugo[19] de que el mundo de *El Señor Presidente* es un mundo «en que los hombres terminan por aceptar como culpa la vida verdadera, lo que al desquiciar el sentido de la existencia hace de la novela un cuestionario irresoluble».

El interés que ofrece *El Señor Presidente* no se limita a su temática. De igual importancia es su técnica narrativa. No se trata sólo de innovaciones aisladas como los monólogos interiores de Cara de Ángel con los que el *stream-of-thought* entra a formar parte del arsenal expresivo del novelista hispanoamericano, o el uso sistemático de elementos surrealistas. Las novedades fundamentales son dos: una nueva concepción de la novela como «una hazaña verbal», y una nueva actitud ante la realidad. En 1966, al reconocer explícitamente en Asturias a «uno de los grandes renovadores de la novela latinoamericana», Carlos Fuentes subrayó estos dos elementos dentro de su obra: el lenguaje y lo mágico[20]. Si Fuentes mismo hubo de declarar luego que lo que predomina en la nueva novela es la exploración del lenguaje, se debe a la influencia directa de Asturias. No es exagerado afirmar que la preocupación por el lenguaje que caracteriza a todos los nuevos novelistas, y que culmina en cierto modo en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, por ejemplo, empezó a manifestarse en la obra de Asturias.

Aún más importante resulta la rotunda afirmación de Asturias en *El Señor Presidente* (cap. 26) de que «Entre la realidad y el sueño la dife-

[19] Iber H. Verdugo, «*El Señor Presidente*, una lectura estructuralista», en M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, *Obras completas*, III, París, 1978, clvii-ccviii.

[20] Carlos Fuentes y Emir Rodríguez Monegal, «Situación del escritor en América latina», *MN*, 1, 1966, págs. 19-20.

rencia es puramente mecánica». Su gran novela no es un documento histórico o social; todo en ella ha sido «ficcionalizado» hasta producir una descripción artística y artificiosa de la realidad. En el realismo tradicional el proceso «ficcionalizante» fue deliberadamente encubierto por el novelista, convencido como estaba de la primacía de lo objetivo. Pero ya hemos visto que en el siglo XX se va mermando progresivamente la confianza del escritor en su capacidad de comprender la realidad objetiva, y hasta su fe en la existencia de tal realidad. Nos vamos quedando únicamente con la realidad de la psique. En todo caso, el modo en que el arte refleja la vida es siempre «simbólico». No puede jamás ser «verdadero». Es imposible verificar lo que está representado, ya que nos refleja a nosotros, al hombre, y no hay otro reflejo que ofrezca puntos de comparación.

He aquí por qué, de Asturias (y, como veremos, de Carpentier) en adelante, gran parte de la nueva novela se caracteriza por lo que se llama el realismo mágico o fantástico. En el realismo mágico ya no se ocultan los elementos de ficción añadidos a lo observado, sino que se presentan bajo la forma de una subestructura «mítica» que subraya el significado de lo no-mítico. No se trata de simple fantasía, sino de la adición a la narrativa de una dimensión más honda que enlaza, e incluso aúna, lo «subjetivo» y lo «objetivo». No cabe duda de que *El Señor Presidente,* en la que G. M. Martin acertadamente reconoce «la primera novela totalizadora» de América Latina[21], sea ya un ejemplo de realismo mágico. La mitificación del Presidente, su identificación con Tohil, la inversión del mito de Lucifer, todos son «elementos añadidos» no-realistas, que, sin embargo, expresan, de una manera particularmente eficaz, la realidad de un régimen opresor. Por eso es falso hablar, con Rodríguez Monegal, de dos Asturias: el de *El Señor Presidente* y *Week-end en Guatemala,* y el de *Hombres de maíz* y *Mulata de tal.*

En *Hombres de maíz* (1949) se intensifican los procedimientos de *El Señor Presidente* sin cambiarse mayormente. Se trata, como aclaró el mismo Asturias, de una novela «en que se confunden, sin límite alguno, la irrealidad real, como diría Unamuno, de lo legendario con la vida misma de los personajes»[22]. En uno de sus niveles de lectura, *Hombres de maíz* es una novela social, en la línea de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Sólo que, en este caso, la lucha se entabla no en-

[21] Gerald M. Martin, «*El Señor Presidente*, una lectura contextual», en M. A. Asturias, *El Señor Presidente. Obras completas,* III, Paris, 1978, lxxxiii-cxxxix.

[22] Miguel Ángel Asturias, en Ricardo Trigueros de León, «M. A. Asturias», *Cultura,* San Salvador, 1, 1955, pág. 108.

tre indios y latifundistas blancos, sino entre indios de mentalidad tradicional, para quienes el maíz es algo sagrado que no debe cultivarse por puro lucro, y los maiceros ladinos que cultivan el maíz únicamente para enriquecerse. En la primera parte de la novela, Asturias contrasta la mentalidad de los indios (vista a través del cacique Gaspar Ilóm, su mujer la Piojosa y su hijo Martín, identificados, respectivamente, con la tierra, la lluvia y el maíz) con la de los ladinos capitaneados por el coronel Chalo Godoy. Más tarde se precipita el conflicto, que termina con la masacre de los hombres de Gaspar por envenenamiento y la muerte de Gaspar mismo. Su lucha y su muerte son transformadas por la imaginación de los indios en leyenda. En las partes 2, 3 y 4 se describe el castigo de los asesinos de Gaspar Ilóm y su banda, visto por los indios como la venganza de la tierra llevada a cabo por «los brujos de las luciérnagas».

El problema de la novela para el crítico estriba en la dificultad de enlazar este aspecto de *Hombres de maíz* con la parte final, «María Tecún» y «Correo-Coyote», sobre todo teniendo en cuenta que esta última sección de la novela resulta en sí tan larga como todo lo demás junto: en efecto, constituye la mitad de la novela. Una atenta lectura revela aquí tres líneas de episodios; en realidad, tres búsquedas. Goyo Yic busca a su mujer María Tecún; Hilario busca a Nicho; Nicho también busca a su mujer desaparecida, y por fin encuentra a María Tecún. Cada búsqueda termina con una revelación. Hilario, el escéptico, al encontrar el coyote (el nahual de Nicho) se convence simbólicamente del fondo de verdad que tienen las leyendas y desaparece de golpe de la novela. Goyo, al reencontrar a su mujer, vuelve con ella y con sus hijos al cultivo de la tierra, reintegrándose a la vida tradicional del indio amenazada por los maiceros al principio de la novela. Nicho, el personaje central, tras una larga odisea en la que va guiado por el curandero (el «sabio» de los cuentos folclóricos), llega a entrever confusamente que las dualidades tierra-lluvia, hombre-mujer inasequible, simbolizan la incapacidad del hombre de reconciliar la realidad con sus sueños y aspiraciones. Este sentimiento, no trágico sino inarmónico, de la vida contrasta con el pesimismo de *El Señor Presidente*.

Hablando de *Hombres de maíz* (en que uno de los subtemas es precisamente el proceso de creación de las leyendas populares), Ariel Dorfman afirma que «El desarrollo arbitrario de la leyenda es en realidad un movimiento hacia lo humano perdurable»[23]. En efecto, a lo lar-

[23] Ariel Dorfman, «Hombres de maíz», en *Homenaje a M. A. Asturias*, ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1971, págs. 233-259.

go de su trilogía bananera: *Viento fuerte* (1950), *El Papa Verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960), a la que habría que agregar los relatos de *Week-end en Guatemala* (1954) y —siempre en la línea revolucionaria— *Viernes de dolores* (1972) y *Dos veces bastardo* (1974), Asturias utiliza cada vez más los mitos guatemaltecos hasta convertirlos, como ha señalado Dessau[24], en la expresión de una esperanza. Con la trilogía mencionada Asturias renueva la vieja novela antiimperialista que había tenido cierto auge entre 1925 y 1950. Nos referimos, por ejemplo, a *La sombra de la Casa Blanca* de M. Soto Hall (1927), *Canal Zone* de D. Aguilera Malta (1935) y *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas (1941), entre muchas otras novelas dedicadas al tema. La trilogía adolece de todos los defectos típicos de las novelas de protesta: división de los personajes en simpáticos y antipáticos, simplificación del proceso histórico, y falta de distanciamiento psicológico por parte del autor. Sobre todo en este caso advertimos lo poco convincente que resulta la alternativa propuesta por Asturias, quien, frente a la industrialización de la producción bananera, aboga por un anacrónico sistema de cooperativas. Una y otra vez en la trilogía descubrimos lo paradójico de la actitud de Asturias: autor revolucionario (en *Los ojos de los enterrados* sobre todo) que, sin embargo, tiende íntimamente hacia el rechazo de todo lo moderno. A pesar de los esfuerzos de Castelpoggi y Bellini por presentar la trilogía bananera como una obra lograda, en última instancia lo que demuestra esta fase de la obra de Asturias es que (como escribe Vargas Llosa)[25] los escritores para quienes la actualidad es una obligación moral «entienden la literatura como un periodismo mejor escrito».

La última fase narrativa de Asturias comprende cuatro obras: *El alhajadito* (1961), *Mulata de tal* (1963), los relatos de *El espejo de Lida Sal* (1967), la novela histórica *Malandrón* (1969) y *Viernes de dolores* (1972). En las tres primeras y señaladamente en *Mulata de tal* (con mucho la más lograda), Asturias, ya superado el momento traumático de su exilio y de la intervención yanqui en Guatemala que refleja la trilogía bananera y sus apéndices, vuelve nostálgicamente a la tarea de «expresar el sentir y el pensar de las gentes de mi raza..., revivir todos los mitos, revivir todas las creencias, recrear todas las leyendas»[26]. El resultado es a veces desconcertante. Asturias ahora da rienda suelta a su incompa-

[24] A. Dessau, «Mito y realidad en *Los ojos de los enterrados*», en Giacoman, *Homenaje...*, págs. 219-229.

[25] Mario Vargas Llosa, «Sartre, veinte años después», *Cambio*, Madrid, 372, 21 de enero de 1979, pág. 57.

[26] Miguel Ángel Asturias, en L. López Álvarez, *op. cit.*, pág. 163.

rable dominio de la plasticidad verbal; y a veces parece que este inmenso derroche de fantasía está dirigido nada más que a fijar lo perecedero de la mitología india. Pero tanto Bellini como Olazagasti y Leon Hill[27] insisten en que, por debajo del aspecto «arqueológico» de esas obras y su evocación nostálgica de lo folclórico, laten preocupaciones más hondas. «Yo soy mestizo y tengo la parte indígena —afirmó Asturias a López Álvarez[28]—, y esa parte lucha con mi parte española.» Si identificamos con «la parte española» no sólo el cristianismo, sino también muchas actitudes propias del mundo europeo progresista, podemos descubrir sin esfuerzo esa lucha íntima a la que se refiere Asturias en los episodios de *Mulata de tal.* Es decir, que hay en la novela no sólo una evocación de la cultura tradicional guatemalteca, sino también una defensa de la misma.

En cierto modo, el tema de *Mulata de tal* es la dinámica del cambio cultural. La mulata simboliza el mito lunar, las fuerzas del mal. El personaje central, Celestino Yumi, la encuentra después de haber vendido a su mujer Catalina al diablo Tazol. Se trata, como cuando se cultiva el maíz por puro lucro en *Hombres de maíz,* de un acto que rompe el ritmo del universo y desencadena el mal. Al recobrar a su mujer, Celestino no escarmienta y los dos salen para Tierrapaulita, «la ciudad universitaria de la brujería», para salir de pobres «jugando el todo por el todo». En esta segunda fase de la novela, que termina como la primera con un horrendo terremoto y la destrucción apocalíptica de todo, luchan por apoderarse del alma de los hombres los demonios mayas contra los demonios cristianos. El hombre, habitante de un mundo por el que Dios (el «Rumiante Divino») ya no se interesa, se encuentra en el centro de un conflicto de fuerzas inexplicables del mal y termina como Yumi, aplastado física y espiritualmente tras haber perdido toda noción de «la verdad de las cosas». Su culpa es «pretender existir aislado, ajeno a los millones de destinos que se tejen y se destejen alrededor suyo»[29]. Al perder la idea de la «comunidad» (idea-clave de la ideología de Asturias) se convierte en un ser ficticio a la merced de fuerzas diabólicas. En la integración con la colectividad encuentra su única, frágil defensa contra la enajenación total. Así, el humanismo socialista de Asturias, para llamarlo de algún modo, que le valió el Premio Lenin

[27] Giuseppe Bellini, *La narrativa de M. A. Asturias,* Buenos Aires, 1969, pág. 196; Olga Lorand de Olazagasti, *«Mulata de tal»,* en Giacoman, *Homenaje...,* pág. 270; Eliada Leon Hill, *M. A. A., lo ancestral en su obra literaria,* Nueva York, 1972, pág. 182.

[28] Miguel Ángel Asturias, en L. López Álvarez, *op. cit.,* pág. 163.

[29] Miguel Ángel Asturias, *Mulata de tal,* Buenos Aires, 1963, pág. 162.

(1966) antes del Premio Nobel, queda arraigado en las creencias antiguas de su pueblo.

En su última novela, *Viernes de dolores* (1972), Asturias vuelve al estilo y a la temática de *El Señor Presidente*. El primer capítulo es otra vez un *tour de force* verbal que introduce los temas de la corrupción moral de los habitantes de la capital del país y de la muerte, sobre todo la muerte por fusilamiento contra el muro del cementerio monumental. La parte central describe un conflicto entre la lealtad a su familia y a su novia por parte de un líder estudiantil, y el proyecto de convertir una fiesta universitaria en una protesta contra el gobierno. La protesta tiene lugar, con carteles, banderas y canciones cómicas subversivas, pero en medio de la algazara la policía interviene brutalmente, mata a un borracho y encarcela a un inocente. La última parte de la novela se convierte en un alegato contra la crueldad y el cinismo de las autoridades, la cobardía del pueblo y la ineficacia del sistema de justicia. Por fin, el protagonista renuncia a la carrera de abogado y se marcha del país. *Viernes de dolores* ilustra por última vez la «bifurcación» en la obra de Asturias de que habla Camayd-Freixas. «Por un lado —escribe éste—, está su obra de imaginación, orientada hacia la experimentación vanguardista y cosmopolita a través de la exploración de las posibilidades poéticas y oníricas del mito... Por otro lado, está la obra de compromiso político y de denuncia social realista.» Pero reconoce que «la división no es siempre tajante»[30].

Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1980)

Ya hemos visto que en la «trilogía bananera» de Asturias, y más aún en *Todas las sangres* y *El zorro...* de Arguedas, predomina un doble imperativo: reivindicar la cultura indígena y denunciar el imperialismo económico de las grandes compañías internacionales. *Ecue-Yamba O* (1933), la primera novela de Carpentier (escrita en la cárcel de La Habana estando preso el autor por haber firmado en 1927 un manifiesto contra el imperialismo y contra el dictador Machado), cumple el mismo imperativo. La fábrica azucarera que destruye el mundo natural y sencillo en donde naciera el héroe Monogildo tiene una función idéntica a la de la mina de don Fermín en *Todas las sangres,* o a la hacienda bananera industrializada en *Viento fuerte.* Los ritos y las ceremonias

[30] Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo,* Lanham, Maryland, University Press of America, 1998, pág. 151.

«vudú» a que se entrega Monogildo en La Habana tienen el mismo significado entre protector y comunitario que el sistema de compadrazgos, de clubs y de cofradías que existe en el Chimbote de *El zorro...* El propósito de la novela es, pues, contraponer dos mentalidades, la negra y la blanca, y protestar contra todo lo que injustamente aplasta los valores primitivos, arcanos pero profundamente humanos, que están asociados con la primera. Parte del interés de la obra de Carpentier, desde el punto de vista de la historia de la novela en Hispanoamérica, estriba en constatar cómo el autor supera esta temática y avanza hacia nuevos derroteros.

Entre 1933 y 1944 (fecha de «Oficio de tinieblas» y *Viaje a la semilla)* Carpentier guarda silencio. Primero en París (1928-1939) y luego de regreso a Cuba (1939-1945) trabaja en la radiodifusión, pero queda siempre en estrecho contacto con el mundo literario. En París frecuenta, con Asturias, el círculo de poetas y pintores surrealistas, y, como ocurre con Asturias, el toque mágico del surrealismo le ayuda a descubrir lo real maravilloso de América. Nunca se hará demasiado hincapié en la importancia del surrealismo en el despegue de la nueva novela. De hecho, Carpentier confiesa: «el surrealismo significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido»[31]. Pero faltaba otro elemento: el contacto con el mundo mágico del Caribe fuera de la misma Cuba. En 1943, Carpentier realiza un viaje a Haití y confirma su convicción de que «En América el surrealismo resulta cotidiano, corriente, habitual»[32]. A raíz de este viaje escribe *El reino de este mundo* (1949).

Es el año de *Hombres de maíz.* Y así como la novela de Asturias presenta el conflicto entre maiceros y comuneros desde la perspectiva de la visión mágica y mítica propia de la mentalidad india, así Carpentier presenta una serie de episodios conflictivos de la historia de Haití a finales del siglo XVIII y principios del XIX, vistos por el esclavo negro Ti Noel, el único personaje de ficción de la novela. En ambas obras, el tema fundamental es el choque de dos culturas, visto no de forma realista (aunque en *El reino de este mundo* todo es rigurosamente histórico), sino «dejando que *lo maravilloso* fluya libremente de una realidad estric-

---

[31] Alejo Carpentier, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», en *Homenaje a Alejo Carpentier,* ed. H. F. Giacoman, Nueva York, 1970, pág. 21.

[32] Cit. Ricardo González Echevarría, «Notas para una Fonología de la obra narrativa de Alejo Carpentier, 1944-54», en *Estudios en honor de J. J. Arrom,* ed. A. Debicki y E. Pupo-Walker, Chapel Hill, Estados Unidos, 1974, págs. 201-214.

tamente seguida en todos sus detalles»[33]. También cabría sostener que el tema de *El reino de este mundo* es la supervivencia invencible del espíritu libertario del hombre; tema manoseado si los hay, pero rejuvenecido en este caso por un hallazgo genial: el identificar el anhelo de libertad de los esclavos con el vudú. De este modo, como puntualiza Volek[34], la novela viene a ser todo lo contrario de una mera «sucesión de hechos extraordinarios ocurridos en la isla de Santo Domingo» (como afirma Carpentier, en el prólogo). Los episodios están organizados dialécticamente en torno a dos conceptos antagónicos que vuelven a aparecer en *El siglo de las luces:* la circularidad de la historia y el imperativo vital que empuja al hombre a rebelarse contra este movimiento en círculo. El primer rebelde es Mackendal, brujo negro, quien, al ser derrotado y ejecutado, se convierte, como el Gaspar Ilóm de Asturias, en un mito. Bouckman, el segundo rebelde, es otro *haungán,* otro mago vudú, que dirige la rebelión en nombre del dios de la guerra, Ogún; pero ya con una rudimentaria conciencia política. También fracasa su insurrección, pero el poder de los blancos se tambalea; es el momento de solicitar el apoyo de la Francia revolucionaria. Llega Paulina Bonaparte, quien, a su vez, durante la agonía de su marido se entrega a las secretas potencias del Radá. El vudú libertador ha vencido lo criollo y lo europeo. Finalmente, surge la figura de Henri Christophe, el fabuloso rey negro, quien cae por haber querido ignorar el vudú, cuya voz, mientras tanto, se ha hecho escuchar hasta en Roma, capital del catolicismo.

Característicos de *Ecue-Yamba O,* según Sommers[35], son el tono fatalista y la ausencia de protesta, debidos ambos a «una visión de la existencia como ciclo preordinado». Al final de *El reino de este mundo,* en cambio, Ti Noel, en un momento de iluminación, llega a comprender que «la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es»; en imponerse «Tareas», a sabiendas de que nunca saciará su sed de felicidad y justicia. Es también el mensaje de *El siglo de las luces.*

Esta novela, escrita después de que Carpentier conociera directamente la Revolución Cubana, ha puesto en serio apuro a ciertos críticos. No ha faltado quien la llamase abiertamente «antirrevolucionaria», atribuyendo a su contenido, tardíamente comprendido, la destitución de Carpentier en 1967 de su puesto de director de la Editorial Nacio-

[33] Alejo Carpentier, prólogo a *El reino de este mundo.*

[34] E. Volek, «Análisis e interpretación de *El reino de este mundo*», en Giacoman, *Homenaje...*, pág. 173.

[35] Joseph Sommers, «*Ecue-Yamba O*», en *Estudios en honor de J. J. Arrom,* pág. 237.

nal de Cuba. Sin embargo, teniendo en cuenta los últimos párrafos de *El reino de este mundo* y el simbolismo del cuadro «Explosión en una catedral», de gran importancia para la verdadera comprensión de *El siglo de las luces,* resulta fácil interpretar el pensamiento del novelista. Esteban, uno de los tres personajes centrales, participa activamente en las actividades de los jacobinos durante la Revolución Francesa, sea en Francia, sea en las Antillas. Por fin, como Ti Noel, llega al desencanto, a la idea de «la inutilidad de toda rebeldía». Además, la contemplación del cuadro le lleva a comprender que no todo se desmorona durante una revolución: hay «resistencia, perdurabilidad y reconstrucciones» de lo pasado. En suma, todo proceso revolucionario comprende mutaciones de rumbo, contradicciones y transigencias, hasta derrotas. Pero no por eso hay que desistir de la lucha contra la opresión. De la misma manera que Ti Noel lanza su declaración de guerra a los nuevos amos de Haití, así Esteban y Sofía se echan a la calle y mueren con los héroes del Dos de Mayo en Madrid. Han quedado fieles a la «Tarea» de mejorar el orden existente de las cosas.

El siglo de las luces narra, pues, la vida de tres personajes arrastrados por el vendaval de la Revolución Francesa. Contagiados por las ideas de Víctor Hugues, Esteban y su prima Sofía se lanzan a la aventura revolucionaria. El escenario cambia de La Habana a París, Bayona, la Guadalupe, Cayena, Paramaribe, Madrid; ocurren con creciente rapidez los más variados sucesos. Pero el interés del lector se centra en la evolución —ideológica más que psicológica— de los tres protagonistas. Al principio el ritmo es ascendente. Hugues, entregado en cuerpo y alma al jacobinismo de Robespierre, llega a ser comisario de la Convención, Acusador Público sanguinario en Rochefort y gobernador de la Guadalupe. Durante esta fase de su carrera arrastra consigo a los dos jóvenes. En cambio, en la segunda mitad de la novela, Hugues se convierte primero en un dictador arbitrario, luego en un vulgar oportunista y, finalmente, en un abyecto reaccionario. Simboliza la Revolución traicionada. Mientras tanto, Esteban y Sofía, evolucionando paralelamente, recobran poco a poco su libertad de pensamiento y acción. Templados por sus experiencias, en 1808, aceptan de nuevo la necesidad del sacrificio heroico.

El siglo de las luces es, pues, mucho más que una novela histórica o una simple novela de ideas; es, como ha demostrado Dumas[36], una novela filosófica cabal. No es tampoco una novela pesimista. Vale la pena

[36] C. Dumas, *«El siglo de las luces»,* en Giacoman, *Homenaje...,* págs. 327-363.

subrayar en este sentido el contraste entre Carpentier y Fuentes. Para este último (en *La muerte de Artemio Cruz),* la Revolución Mejicana fracasa también a causa de la mediocridad, el oportunismo y la traición de sus partidarios. Pero al final todo viene a ser parte de un vasto proceso de entropía cósmica en el que «un río de cambio» lo lleva todo hacia la destrucción y la nada. En cambio, para Carpentier, «el furor y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas» tienen, a pesar de todo, un sentido.

Ecue-Yamba O, El reino de este mundo y *El siglo de las luces* forman un grupo aparte dentro de la producción novelística de Carpentier. Otro grupo está formado por las obras en que desempeña un papel preponderante el tema del tiempo. *Viaje a la semilla, El camino de Santiago* y *Los pasos perdidos* son novelas que tratan el regreso en el tiempo, la circularidad del tiempo y la evasión del tiempo. Con la primera dejamos atrás la prehistoria de la obra de Carpentier, ya que «Oficio de tinieblas» (1944) y «Los fugitivos» (1946) son cuentos más o menos tradicionales sin virtuosismos técnicos ni elementos de fantasía. *Viaje a la semilla* (1944) entronca, por una parte, con el mundo maravilloso afrocubano de *El reino de este mundo* mediante el personaje del negro viejo, cuyo gesto vuelve hacia atrás la marcha del tiempo. Por otra parte, entronca con un aspecto clave del cuestionamiento de la realidad típico de la novela moderna. Porque la realidad incluye el tiempo; y si ya no nos sentimos tan seguros de poder comprender la realidad exterior a nosotros (si es que existe), ni nuestra realidad interna psicológica, ¿por qué privilegiar el tiempo? Así, lógicamente, en la narrativa de Borges, de Rulfo, de Fuentes, de García Márquez y otros, el tiempo deja de ser lineal y cronológico y entra a formar parte de nuestro entorno enigmático. *Viaje a la semilla* narra la vida, bastante mediocre, de don Marcial, Marqués de Capellanías, pero en orden inverso de tiempo, o sea, desde su muerte hasta antes de su nacimiento. Es, aparentemente, un truco genial del autor. Pero mirando más de cerca notamos dos cosas: mientras la vida del marqués camina hacia atrás, el tiempo de la narración sigue caminando hacia delante, ya que todo ocurre entre una tarde y la mañana siguiente. Es más, en el sexto capítulo el marqués mismo tiene una visión momentánea del tiempo que invierte su ruta: un regreso dentro del regreso. Esto es: a la yuxtaposición de dos líneas de tiempo se añade una alusión al misterio del tiempo. No menos «borgiano» es el relato «Semejante a la noche» (1949), que con *El camino de Santiago* (1954?) y *El acoso* (1956) integran *Guerra del tiempo* (1958). Al interpretar los dos cuentos cortos la crítica no se ha fijado bastante ni en el final de *El reino de este mundo* ni en la declaración de Carpentier

acerca del mensaje de *El siglo de las luces:* «Los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación»[37]. Una de las intuiciones más profundas de Carpentier enseña que el hombre nunca cumplirá integralmente sus propósitos, que sus ideales siempre sufren contaminaciones más o menos graves, pero que paulatinamente se logra un resultado positivo. Por eso hay que desechar como errónea la tendencia a insistir en las ideas de fatalidad, de Eterno Retorno y del trabajo interminable e inútil de Sísifo como claves de la obra de nuestro autor. Juan de Amberes, pese a sus caídas y desfallecimientos, parte otra vez, al final de *El camino de Santiago,* rumbo al Nuevo Mundo para asumir su «Tarea», y lleva consigo la aprobación del santo. En «Semejante a la noche», el mejor de los relatos cortos de Carpentier, asistimos a cinco momentos de la vida de un joven durante los preparativos para una gran expedición naval. A medida que se desarrolla el relato comprendemos que estos momentos abarcan un lapso de tiempo que va desde la expedición de Agamenón contra Troya hasta la salida de una flota norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial. La idea es que «el hombre es a veces el mismo en diferentes edades»[38], o sea, que de ordinario emprende su «Tarea» ya un poco decepcionado, sabiendo de antemano que «detrás de la empresa que se escudaba con tan elevados propósitos, había muchos negocios» (cap. 4), pero, sin embargo, la emprende, y contribuye con su pequeño esfuerzo al lentísimo progreso humano.

Una y otra vez en los ensayos «Problemática de la actual novela latinoamericana» y «Papel social del novelista» *(Tientos y diferencias,* 1964), Carpentier aboga por una novela que llegue «más allá de la narración», que nos vincule a «lo universal sin tiempo» y que no sólo exprese su época, sino que la interprete. Donde más ambiciosamente ha intentado llevar a cabo esta personal «Tarea» de novelista es en *Los pasos perdidos* (1953), con razón considerada su obra maestra. Hasta ahora no se ha observado que el héroe-narrador que huye del caos enajenador de Nueva York para buscar su identidad perdida (como artista y como hombre) en la selva del Orinoco simboliza explícitamente al hombre occidental. Hijo de padre suizo-alemán protestante y de madre latina católica, confluyen en él los dos grandes grupos occidentales. Nacido en Hispanoamérica, emigra a Estados Unidos, y pasa dos largas temporadas en Europa. Su vida, pues, enlaza ambas partes del Nuevo Mundo con el Viejo Mundo. Es, además, un traumatizado por las dictadu-

[37] Alejo Carpentier, «Autobiografía», *Bohemia,* La Habana, 28 de julio de 1965.

[38] Alejo Carpentier, «Confesiones...», en Giacoman, *Homenaje...,* pág. 29.

ras y por los horrores de la última guerra: un desarraigado; en suma, un representante de la humanidad moderna. Su alienación contagia hasta su actividad creadora: en vez de dedicarse a la música auténtica, se vende a Tin Pan Alley. De pronto, sin embargo, se le presenta la oportunidad de huir. Se marcha al Orinoco llevando a cuestas todo el peso de su inautenticidad.

En el mundo de lo real maravilloso descubre que su viaje no se hace sólo en el espacio, sino también en el tiempo, conforme pasa de la ciudad «romántica» al pueblo colonial, y, finalmente, a la selva ya casi medieval (y hasta con elementos prehistóricos). Mientras tanto, abandona a su amante Mouche, caricatura de la mujer moderna, y se enamora de Rosario, quien, como él, viene a ser una «viviente suma de razas». En Santa Mónica, en medio de la selva, recobra su capacidad creadora, pierde su temor al tiempo, y supera rápidamente su fase anterior de desencanto, angustia y degradación moral. Pero el ambiente edénico de la selva se revela ya contaminado. Aparecen en la comunidad del Adelantado los signos premonitorios de la civilización opresora. Además, el narrador no logra integrarse por completo en la comunidad; le falta el valor moral necesario para matar a un criminal peligroso; necesita papel para ultimar su partitura musical. El sueño de evadirse de la vida de la gran metrópoli moderna se viene abajo. Se terminan «las vacaciones de Sísifo»; el artista tiene que volver a su propio siglo y emprender de nuevo (pero con una más clara visión de sus responsabilidades) la tarea de crear el futuro.

A primera vista, *Los pasos perdidos* roza peligrosamente con la novela de tesis. El cuadro de la vida en Nueva York resulta caricaturesco; los personajes femeninos no convencen: todo está subordinado a un contraste exagerado entre la vida moderna urbana y la vida «auténtica» de la selva: una especie de «civilización y barbarie» al revés. Lo que salva la novela son el genial hallazgo de un viaje a través del tiempo desde lo moderno a lo antiguo y el personaje del narrador. Este, como el Artemio Cruz de Fuentes, es un antihéroe arquetípico. A medida que avanza la novela, va descubriendo en sí mismo la ignominia que hermana a todos los hombres, la tendencia a ocultar y a traicionar la parte más noble de su personalidad. Descubre también la inseguridad, la voluntad de autocrítica —¡tan fácilmente reprimida!— y ese mínimo de aspiración ética disimulado detrás de varias capas de autoengaño (no siempre eficaz), en que todo lector se reconoce. En este punto todo se hace de repente ambiguo. ¿Cómo no dudar de la versión de los hechos que nos ofrece semejante narrador? De repente, la esquematización, lo caricaturesco y los contrastes exagerados, a los que ya he-

mos aludido, pasan a relacionarse no con el pensamiento de Carpentier, sino con aspectos de la personalidad del narrador, y la novela gana en profundidad psicológica lo que pierde (pero la pérdida no es total) en impacto ideológico.

Hemos dejado aparte *El acoso* (1956) para trazar las dos grandes líneas de desarrollo dentro de la obra de Carpentier. Como *Pedro Páramo* de Rulfo, *El acoso*, a pesar de su brevedad, ocupa un lugar especial dentro del proceso de desarrollo de la narrativa moderna latinoamericana, y por dos razones. En primer lugar, por su sorprendente originalidad técnica, estudiada a fondo por Giacoman y Volek[39]. La novela sigue el modelo de la *Heroica* de Beethoven, que suena en el trasfondo de la obra. La sinfonía y la acción resultan sincronizadas: la exposición, temas, variaciones y coda de aquélla tienen su equivalente en ésta. Es un ejemplo único de virtuosismo; pero de un virtuosismo un poco gratuito. El lector no enterado no lo nota y, al enterarse, no ve fácilmente la relación entre la obra de Beethoven y la trama de la novela. El segundo aspecto importante de *El acoso* tiene que ver con la trama misma y más precisamente con su ambigüedad. La novela se centra en un estudiante que hacia 1939 se afilia en La Habana a un grupo terrorista. Al ver cómo el grupo se deja instrumentalizar por otras fuerzas políticas, el joven traiciona sus propios ideales (no muy claramente entendidos), delata a sus compañeros y termina asesinado por dos de éstos al final de un concierto. A un nivel, magistralmente analizado por A. J. Carlos[40], se trata de la condena por parte de Carpentier de un muchacho débil e ideológicamente mal preparado, que vive y muere engañándose. La música de la *Heroica* viene a ser un comentario irónico a la muerte de este «títere hueco». Pero no se puede aceptar sin más la afirmación de Carlos, según la cual «Carpentier no escribe *[El acoso]* para revelarnos la tragedia de la condición humana, sino para mostrarnos una vida mal vivida» (pág. 383). Tanto Volek como Serra[41] dan por sentado que la novela tiene otra dimensión simbólica o alegórica en la que el acosado representa al Hombre que, a pesar de su flaqueza, es capaz de arrostrar sus propias deficiencias y quizás de superarlas mediante una suerte de catarsis espiritual antes de cumplir su condena.

---

[39] H. F. Giacoman, «La Sinfonía Heroica y *El acoso*», E. Volek, «Análisis e interpretación de *El acoso*», en Giacoman, *Homenaje...*, págs. 439-465 y 385-438.

[40] A. J. Carlos, «El antihéroe», en *El acoso*», *ibid.*, págs. 367-384.

[41] E. Serra, «Estructura y estilo en *El acoso*», en Z. Palermo *et al.*, *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires, 1972, págs. 153-179.

El recurso del método (1974) y *La consagración de la primavera* (1978) son, en muchos aspectos, novelas complementarias. La primera, como apunta Bockus Aponte[42], «puede considerarse como la historia de la destrucción de un mundo»; en este caso, del presidencialismo «sin rumbo ni doctrina» de los Estrada Cabrera, Juan Vicente Gómez, Gerardo Machado y compañía, representado aquí por el corpulento, cínico y afrancesado Primer Magistrado. El hallazgo técnico de la novela reside en su estructuración en torno a dos ambientes: París, en los capítulos 1, 3 y 7, y la capital del país centroamericano dominado por el dictador, en los capítulos 2, 4, 5 y 6. Gracias a este vaivén geográfico, Carpentier dispone de un arma de doble filo con la que puede atacar, por un lado, las reglas del juego (los «Recursos del Método», página 143)[43] del dictador: golpe de Estado, elecciones fraudulentas, gringuismos, represión militar, etc., y, por otro lado, el París de la «belle époque», acogedor refugio de dictadores de zarzuela. *El recurso del método* es la historia de un politicastro pícaro, no del todo antipático, muy criollo bajo su frac francés, sangriento a veces, pero sobre todo encerrado en el círculo mágico de un sistema político que se iba repitiendo desde hacía más de un siglo. Encarna el Primer Magistrado un mito: el mito del hombre de orden, garante de las jerarquías sociales establecidas y de las inversiones de las compañías internacionales. Pero «había algo nuevo en el país, imprevisible en sus manifestaciones, arcano en sus mecanismos, que el mandatario no acertaba a explicarse» (pág. 190). Es el nuevo mito marxista encarnado en el Estudiante, cuyo movimiento por fin derroca al dictador, relegándolo a una vida de nostálgicos recuerdos en un París que ya lo ha olvidado. La entrevista de los dos hombres es el punto cumbre de la novela.

Ahora bien, el Estudiante triunfa, pero no logra todavía asumir el gobierno del país, ya que, como subraya Carpentier en *La consagración...* (reasumiendo una vez más la esencia de su pensamiento): «Hay un inconciliable desajuste entre el tiempo del Hombre y el tiempo de la Historia. Entre los cortos días de la vida y los largos, larguísimos años del acontecer colectivo» (pág. 83)[44]. *La consagración...* es una larga crónica del triunfo en Cuba de ese «algo nuevo» de *El recurso...* a través de fracasos y claudicaciones, sea por parte de los protagonistas (dos pequeños-burgueses más o menos progresistas), sea por parte de los co-

[42] B. Bokus Aponte, «La creación del espacio literario en *El recurso del método*», *Revlb.*, 96/97, 1976, págs. 567-572.

[43] Alejo Carpentier, *El recurso del método*, La Habana, 1974.

[44] Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, 4.ª ed., Madrid, 1979.

munistas (tratados éstos, sin embargo, con muy evidente cautela). La división de la novela entre Vera, quien es rusa, y Enrique, hijo de cubanos ricos, concienciado por su participación en la guerra civil española, pero ideológicamente confuso, permite a Carpentier distanciarse de los acontecimientos, quedarse como espectador y evitar, muy inteligentemente, hasta cerca del final, una actitud abiertamente «comprometida». La descripción de la lenta transformación de los protagonistas y de la sociedad que habitan está perfectamente lograda hasta el capítulo 39, cuando la llegada de Fidel Castro a La Habana anuncia el fin de la desorientación existencial de los dos personajes centrales. Luego, con la participación del cincuentón Enrique en la batalla de la Bahía de los Cochinos, la novela se convierte en una película de John Wayne, con heroísmos, reconciliaciones y el *happy ending* inevitable. No porque exalta el triunfo de la Revolución Cubana resulta decepcionante el final de *La consagración...*, sino porque, empeñado en la tarea de expresar el talante épico de la victoria de Fidel y de aprobar por fin las realidades y los hechos de la Revolución, Carpentier parece olvidarse de su propio mensaje: en ningún momento histórico el hombre se exime de su trabajo de Sísifo.

El episodio en *El recurso del método* en el que Ofelia cambia los cuadros en el piso parisiense de su padre, el dictador, ofrece un buen ejemplo de cómo le gustaba a Carpentier interrelacionar las transformaciones en el campo estético y las revoluciones políticas. Tal interrelación reaparece como uno de los temas de *Concierto barroco* (1974). En la novela se describe el encuentro en Venecia en 1709 de Vivaldi, Scarlatti y Handel, y la composición por Vivaldi de la ópera *Motezuma* luego de haber conocido al viajero mejicano anónimo que figura como el personaje principal. El tema más importante, según Jansen[45], es el impacto cultural del Nuevo Mundo sobre Europa. El criollo mejicano y sus dos criados, uno indio, el otro negro, simbolizan al hombre americano, mientras los tres compositores simbolizan la cultura europea. De suma importancia es el quinto capítulo, en el que Carpentier muestra la confluencia de varias corrientes culturales de las que saldrán nuevos modelos de creación artística. Así como el mejicano sugiere a Vivaldi un escenario totalmente nuevo para su ópera, el criado negro Filomeno (quien al final se convertirá en un virtuoso del jazz, puesto que en la novela se incluyen episodios futuros) le muestra nuevas técnicas musicales. Pero los cambios culturales presagian cambios políticos. El

[45] André Jansen, «*Concierto barroco* de Alejo Carpentier», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2, núm. 3, 1980, 369-373.

criollo comprende que, al aprovecharse de un tema mejicano para su nueva obra, Vivaldi está practicando una forma de imperialismo cultural. Como consecuencia, sufre una especie de toma de conciencia política que lo lleva a reconocer que su «tarea» personal es la de volver a Méjico y ayudar a preparar la lucha futura contra el régimen colonial español. Filomeno, el esclavo negro, se queda en Europa; todavía no ha llegado su hora. Pero su papel queda estrechamente relacionado con el de Gaspar Blanco en *La consagración de la primavera,* ya que él también con su trompeta anuncia «la hora de ajustar cuentos con cabrones e hijos de puta»[46], es decir, la hora de la revolución.

En su última novela, *El arpa y la sombra* (1979), Carpentier reacciona contra los numerosos libros que presentan a Colón casi hagiográficamente como un visionario religioso y poco menos que un santo. Pero en el libro hay más que el deseo de desmitificar a una gran figura histórica. Surgen de nuevo dos temas obsesivos del autor: el conflicto y la atracción mutua entre la cultura europea y la americana, y el aporte de los mitos a la dinámica de la historia. Se describe el intento de beatificar a Colón durante el papado de Pío IX y se sugiere que fue contaminándose poco a poco por el afán de algunos clérigos europeos de crear y manipular un mito cuya función era retardar la emancipación de Hispanoamérica de los vínculos de una religión eurocéntrica. Por su parte, Carpentier presenta a Colón como un individuo de origen judío, rijoso, codicioso, ajeno a preocupaciones espirituales y, para colmo, amante ocasional de la reina Isabel la Católica. En el texto figura una referencia a Marx y se interpreta el descubrimiento de América en términos rigurosamente marxistas, como fruto de una empresa puramente mercantil. En Colón, Carpentier ve a un hombre prematuramente «alienado» por el capitalismo naciente, y en Pío XI a un intrigante que se propone instrumentalizar el mito del gran navegante para prolongar la dependencia de América Latina en la tradición católica europea.

De nuevo en *El arpa y la sombra* la historia avanza cumpliendo un lento movimiento en espiral. A su vez, el mito creado por Colón en torno a sí mismo contribuye al descubrimiento y a la colonización del Nuevo Mundo. Pero fatalmente genera un contra-mito antagónico al progreso. Con la historia de Fidel Castro en la Bahía de los Cochinos en 1961 cesa la época de los mitos contrapuestos y se impone la interpretación materialista y dialéctica del acontecer histórico, que en el

[46] Alejo Carpentier, *Concierto barroco,* 14.ª ed., Méjico, Siglo XXI, 1981, pág. 79.

fondo es la interpretación que subyace a la estructura dualista de la novela. Sin embargo, el lector alerta no deja de notar que incluso en las sociedades socialistas se echa mano de los mitos. En resumen, en su última obra Carpentier vuelve a insistir en la ambigüedades e ironías de la historia, tema que siempre le había preocupado y que había aparecido una y otra vez en sus mejores novelas. En su excelente *La parodia en la nueva novela hispanoamericana,* Elzbieta Sklodowska distingue entre la vieja novela histórica, no paródica, y la nueva que «convierte a la novela en "un objeto irreverente de su propia teleología"»[47]. Evidentemente, *El arpa y la sombra* aporta una contribución fundamental a tal proceso de cambio, hasta el punto de que se le dedicó la mayor parte de un simposio de ensayos editado por Benito Pelegrin[48]. De hecho, Abel Posse, en *Los perros del paraíso* (1983), una de las más conocidas nuevas novelas históricas, reconoce en *El arpa y la sombra* un antecedente a su propia obra, con lo cual vemos que hasta el final de su vida Carpentier seguía ejerciendo una influencia en la narrativa posterior.

[47] Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana,* Amsterdam y Filadelfia, Benjamins, 1991, pág. 29.

[48] Benito Pelegrin (ed.), *Alejo Carpentier et son oeuvre,* París, Sud, 1982.

Capítulo IV

El «Boom»

Después del año 50 resulta ya imposible respetar, siquiera aproximadamente, una cronología basada en la fecha de nacimiento de los escritores individuales o en la fecha de publicación de su primera obra importante. Como ejemplo ilustrativo podríamos citar el de Lezama Lima, que, aunque nacido en 1912, no publica su primera novela, *Paradiso,* hasta 1966. En cambio, Vargas Llosa, nacido veinticuatro años más tarde, alcanza la notoriedad con *La ciudad y los perros* en 1963.

No hay más remedio, entonces, que agrupar a los autores del Boom más o menos arbitrariamente. Hemos optado por dedicar un capítulo a los cuatro novelistas indudablemente más importantes, de modo que el lector pueda formarse una idea de lo que constituye el fundamento del fenómeno literario que vamos estudiando, es decir, la línea de desarrollo que va de *Rayuela,* la primera novela de éxito y casi escandaloso del Boom, a *Cien años de soledad,* la obra-cumbre de los años 60.

En un segundo capítulo incluimos a los demás novelistas que, según nuestro parecer, pertenecen al Boom propiamente dicho, excluyendo a otros (como Puig, por ejemplo) que en realidad, como veremos, prefiguran el posboom.

I

Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984)

Dentro de la narrativa moderna argentina, Arlt, Mallea, Sábato y Cortázar forman un grupo relativamente compacto, cuyos temas preferidos son esencialmente dos: la soledad y el desasosiego metafísico.

Frente a ellos, Macedonio Fernández, Borges y Bioy Casares se diferencian por el papel más importante que desempeña en sus obras la fantasía y la importancia menor del tema de la soledad. El *trait d'union,* entre todos ellos, es la obsesión metafísica: Arlt y Cortázar se aproximan a Macedonio, Borges y Bioy Casares por su tendencia a asociar el humorismo con la inquietud existencial, lo que en el caso de Cortázar da la famosa «cachetada metafísica».

Como Sábato, Cortázar parte de la premisa de que se ha venido abajo «el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII», con su concepción de «un mundo regido, más o menos armoniosamente, por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto» (son palabras del mismo Cortázar en «Algunos aspectos del cuento»), dejando al hombre contemporáneo radicalmente desorientado. Como consecuencia surge la necesidad de buscar una nueva orientación (no es casual que las estrellas reaparezcan simbólicamente, una y otra vez, en la obra de Cortázar), sin apoyarse en las abstracciones tradicionales racionalistas o religiosas.

Una vez más, el surrealismo parece haber abierto el necesario «resquicio», a través del cual se puede vislumbrar el «otro orden más secreto y menos comunicable». De hecho, Cortázar se ha referido al movimiento surrealista como «la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado»[1]. En otras partes de su obra, Cortázar ha explicado que la búsqueda de la nueva orientación existencial equivale a una «empecinada búsqueda ontológica»[2], a un «asomarse al caleidoscopio [es decir, la caótica realidad aparencial] y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis*»[3], al esfuerzo por alcanzar el «Yonder», el *kibbutz,* la última casilla o el centro del mandala. Una vez alcanzado este «punto central donde cada elemento discordante puede ser visto como un rayo de la rueda»[4] (nótese la diferencia de actitud entre Cortázar y el Borges de «La escritura del Dios» o de «El Aleph» con respecto a esto), el protagonista de la novela (=el hombre) no sólo habrá encontrado la solución del enigma existencial, sino que habrá entrado también en armonía consigo mismo, superando la terrible otredad de los demás y evadiéndose de la soledad.

---

[1] Julio Cortázar, «Irrealismo y eficacia», *Realidad,* 6, Buenos Aires, 1949, pág. 253.

[2] Julio Cortázar, *Último round,* Méjico, 1970, pág. 200 (cit. L. Scholz, *El arte poético de Julio Cortázar,* Buenos Aires, 1977).

[3] Julio Cortázar, *Rayuela,* 7.ª ed., Buenos Aires, 1968, pág. 533.

[4] Julio Cortázar, *Los premios,* Buenos Aires, 1970, pág. 100 (cit. Scholz).

El primer protagonista característicamente cortazariano es, sin duda, Johnny Carter de «El perseguidor» (1959), que forma parte de la colección *Las armas secretas*. El mismo Cortázar ha indicado a Harss que «En "El perseguidor" quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo»[5]. El elemento básico del relato es el contraste entre Johnny y el narrador. Johnny, saxofonista de genio e inventor del estilo *be-bop* (el modelo fue Charlie Parker) es, como la Maga de *Rayuela,* un individuo relativamente inculto; es además un drogadicto, un bohemio y, a intervalos, un caso patológico de alienación mental. El narrador, Bruno, en cambio, es un tipo representativo de la *inteligentzia* burguesa: un crítico de jazz racionalista, puritano, conformista, muy pagado del éxito de su libro sobre Johnny. Al ir leyendo «El perseguidor» vamos enterándonos de lo que falta en este libro de Bruno, hábilmente confeccionado, pero en realidad superficial, pues se ignora el lado profundo de la personalidad de Johnny. Mientras viaja en el metro de París (es decir, en un simbólico laberinto subterráneo) Johnny experimenta la sensación de evadirse del tiempo. También, y más todavía, a través de la música, Johnny se revela capaz de entrever la puerta que se abre sobre la «otra realidad». Así como hasta el cafishio de Arlt era un cafishio metafísico, así el saxofonista de Cortázar resulta nada menos que un músico metafísico, que sin abstracciones, sin cultura, sin palabras, logra aproximarse al *Yonder.* Esto lo consigue, sin embargo, al precio de estar angustiosamente consciente en otros momentos de lo inestable de la realidad, del misterio de su propia personalidad, de su radical soledad y de su inminente muerte. La tragedia de este místico (ateo) del absoluto es que se sabe destinado a morir antes de haber logrado «la seguridad, el encuentro... cuando todo está resuelto». La ironía del relato está en que Johnny consigue perturbar el racionalismo cómodo de Bruno revelándole la «cobardía personal» que significa tal actitud ideológica, sin que éste se sienta mínimamente obligado a comprometer el éxito de su libro modificando la segunda edición. El intelectual, el hombre de conceptos mentales y de palabras, no sólo se reconoce incapaz de ajustar su propia actitud existencial a la verdad de Johnny, sino que oculta tal verdad en su biografía del saxofonista para ahorrarse complicaciones con el público. Sin embargo, «en privado, en esto que escribo», el cuento mismo, se confiesa con honradez.

[5] Luis Harss, *Los nuestros*, 2.ª ed., Buenos Aires, 1968, pág. 274.

Para el lector «macho», el lector que quiere sentirse participante en el libro, «El perseguidor» es un relato que se explica demasiado. Mientras *Los premios* (1960) es ya una obra más ambigua. Publicada nueve años después de que Cortázar se marchase definitivamente de Argentina, agrupa a una serie de personajes que parecen seleccionados para satirizar a los porteños típicos mediante una descripción de su comportamiento social y sexual durante un crucero que han ganado en una lotería. Pero poco a poco nos damos cuenta de que este microcosmos porteño no ha sido creado sólo con fines satíricos. En seguida, como indica MacAdam[6], el barco en que viajan los personajes «se convierte en otra cosa», y los pasajeros se encuentran de pronto en una situación de prueba. A un nivel, el *Malcolm,* en el cual a los pasajeros se les permite vivir y divertirse cómodamente a cambio de que no hagan ciertas preguntas, no insistan en interrogar al comandante o superen ciertos límites, se convierte en un símbolo de una sociedad gobernada de modo arbitrario y liberal. Los pasajeros que intentan penetrar a mano armada en la zona prohibida del barco (que incluye el puente de mando) se ven rechazados a tiros, y uno de ellos encuentra la muerte. El representante de las autoridades, el Inspector, sofoca toda tentativa de dar publicidad a la rebelión, y todo vuelve a la normalidad. Superpuesta a la sátira de los primeros capítulos hay, pues, una denuncia de la tiranía política.

Pero, «En un sentido existencial —explicó Cortázar a Harss—, el hecho de querer llegar los personajes a toda costa a la popa, de querer cumplir cada uno un trayecto predeterminado, significa en cada caso buscar la propia realización personal, humana»[7]. Adentrarse en los pasillos bajo la popa del *Malcolm* equivale a entrar en el laberinto existencial en busca de un *Yonder.*

En la misma declaración a Harss, Cortázar sugiere que tal exploración «es un proceso más pueril que en *Rayuela,* menos complejo». Sin duda; pero el proceso es el mismo. Llegar al «paraíso» de la rayuela es lo mismo que explicarse el misterio de la popa del *Malcolm.* Pero la diferencia es que en *Rayuela* Cortázar cortó sus amarras con la novela tradicional. En efecto, a pesar de sus dos niveles de significado, del misterioso simbolismo de la popa del barco y de los soliloquios de Persio, *Los premios* pertenece todavía a la categoría de novela rollo-chino. Su trama se desarrolla lógicamente hasta alcanzar un clímax narrativo que

---

[6] Alfred J. MacAdam, «Los premios», en *Homenaje a Julio Cortázar,* ed. H. F. Giacoman, Nueva York, 1972, pág. 293.

[7] Luis Harss, «Cortázar o la cachetada metafísica», *MN,* 7, 1967, pág. 62.

coincide con la muerte de Medrano; se respeta la cronología y los personajes se presentan con claras motivaciones psicológicas. Aunque el autor se pregunta en cierto momento «¿Pero quién está mirando y sabiendo todo eso?», y uno de los personajes, Paula, ya duda de los métodos tradicionales de expresión literaria, en *Los premios* todavía no se llegan a cuestionar seriamente las formas viejas de narrar. En realidad, en «El perseguidor» y *Los premios* Cortázar había creado lo que iba a llamar en *Rayuela* «un falso orden que disimula el caos» (pág. 116)[8]; había sugerido la ininteligibilidad, el caos y el absurdo del universo en obras cuya estructura configuraba un orden (artístico) comprensible y lógico. En *Rayuela* (1963), en cambio, se trata no ya de *sugerir,* sino de *representar directamente* el absurdo, el caos y el problema existencial mediante una técnica nueva conscientemente elaborada con este propósito. Lazlo Scholz, en su excelente libro sobre la teoría y la práctica literaria de Cortázar, analiza a fondo los recursos de que echa mano el novelista, mientras E. Picón Garfield demuestra, con gran lujo de detalles, cuánto debe al surrealismo[9].

En *Rayuela,* Cortázar se enfrenta directamente con el problema de expresar «en términos de novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos. Es decir, las grandes interrogantes...»[10]. Y para resolverlo se ve forzado a «echar abajo las formas usuales» de la novela (son palabras de Morelli en *Rayuela),* a crear *ex profeso* una antinovela, sin una trama convencional, sin suspense (más bien empleando sistemáticamente el anticlímax), sin comentario psicológico directo, casi sin descripciones y sin cronología precisa. Una antinovela, en suma, que aparentemente refleja la incoherencia, la discontinuidad y el desorden de la vida, desde una multiplicidad de enfoques narrativos y con un lenguaje renovado: «Pues difícilmente se puede construir una nueva representación verbal de la realidad con los recursos de la vieja retórica narrativa. No se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado» (pág. 509). Otros rasgos, también presentes, serán «la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie» (pág. 452). Enfrentando así lo absurdo con lo absurdo, como explica Scholz, Cortázar logra no sólo quebrar los hábitos mentales del lector, sino también convertir la novela misma en un instrumento de exploración metafísica.

---

[8] Julio Cortázar, *Rayuela,* 7.ª ed., Buenos Aires, 1968[sr].

[9] Evelyn Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?,* Madrid, 1975.

[10] Margarita García Flores, «Siete respuestas de Julio Cortázar», *Revista de la Universidad de México,* xxi, núm. 7, 1967, pág. 11.

La peregrinación espiritual de Oliveira, el protagonista, empieza en París, donde vive con su amante la Maga y el hijo pequeño de ésta, Rocamadour, en una habitación que también sirve de cuartel general para un círculo de amigos, artistas e intelectuales, los cuales con la Maga misma funcionan como interlocutores de Oliveira en las largas conversaciones que ocupan la mayor parte del texto. Fiel a su principio, según el cual «la novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación sino la que instala la situación en los personajes» (pág. 543), Cortázar introduce muy pocos episodios, si bien se destacan los del concierto grotesco de Berthe Trepat, el de la muerte de Rocamadour mientras los del círculo discuten las grandes preguntas existenciales, y el encuentro de Oliveira con la *clocharde* Emmanuèle que termina con la repatriación obligatoria de aquél. Ya en Buenos Aires Oliveira trabaja con sus amigos, el matrimonio Traveler-Talita, primero en un circo y luego en un manicomio, donde el repatriado enloquece a su vez y posiblemente se mata.

Una vez más, la busca queda frustrada: *Rayuela* termina no sólo ambiguamente, sino también con un último anticlímax. De hecho, en ninguna obra de Cortázar se consiguen más que visiones fugaces de un «otro lado» más hipotético que real y verdadero. Tienen razón desde un punto de vista los que como Scholz reprochan a Cortázar el no haber siquiera intentado formular una ética y una metafísica nuevas para fundamentar su visión de un *Yonder* auténtico. Pero si el novelista fracasa en este plano, en otro creemos que su éxito es innegable: es el plano en que se propone «extrañar» y «enajenar» a sus lectores en el sentido de hacernos «intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad» (pág. 503). En el fondo, la diferencia entre Borges y Cortázar se reduce a eso: Borges quiere hacernos desconfiar de nuestras ideas habituales acerca de la realidad, y muchas veces explora la realidad como si ésta funcionase de otra manera. Cortázar, en cambio, rechaza la dicotomía entre una «realidad» posiblemente falsa y una «fantasía» posiblemente verdadera. En lugar de eso postula la existencia de varias realidades parciales de las que nosotros escogemos una para instalarnos cómodamente en ella (como Bruno en «El perseguidor») y no pensar más. Su ideal es superar esta fragmentación, fusionar los diversos aspectos de la realidad: lo racional y lo intuitivo, lo «real», lo fantástico, lo científico y lo poético en una sola realidad auténtica (que según él ya existe).

En resumen: para comprender plenamente *Rayuela* hemos de seguir conscientemente dos procesos simultáneos e inseparables que se desarrollan en la novela. El primero está integrado por la serie constan-

te de esfuerzos que hace Oliveira por superar su estado de mero «testigo» intelectual de la vida, de destruir los mecanismos dentro de él que lo aíslan de la autenticidad y lo hacen «mirar el río metafísico desde el puente», en vez de nadar en él como la Maga. Todo lo que hace Olivieira responde a este afán de llegar a ver el mundo de otro modo (incluso «mirar el mundo a través del ojo del culo», pág. 253) quitándose la máscara de su personalidad cotidiana excesivamente analítica y cerebral. El otro proceso lo constituye el esfuerzo que hace Cortázar por «desescribir» la novela convencional, luchando contra «el mero escribir estético» (pág. 500), lo ornamental, los trucos y clichés aceptados, exactamente como Oliveira debe luchar contra sus rutinarios hábitos mentales para superar el (según Cortázar) falso dualismo entre razón e intuición, materia y espíritu, acción y contemplación (dualismo típico de la cultura moderna occidental) y alcanzar la visión de una nueva realidad a la vez más mágica y más humana. Ana María Barrenechea[11], con su habitual lucidez, sugiere que:

> La doble lectura [de *Rayuela*, primero sin y luego con los capítulos prescindibles] muestra una superposición de dos diseños: el diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia superficial del vivir, y el diseño profundo, que denuncia las secretas conexiones (pág. 231).

Otros críticos, entre ellos Loveluck[12] y Brody, han estudiado las dualidades y los grupos de tres elementos dentro de la estructura de *Rayuela* para sugerir la conclusión de que, a través de ellos, Cortázar muestra su aspiración a superar las falsas dicotomías, ya fundiéndolas en una sola unidad, ya llegando a la «biubicuidad», o bien descubriendo un tercer camino que armonice las categorías conflictivas.

Hoy en día *Rayuela* ya no nos parece tan antinovela como antes. El tema de la búsqueda espiritual no era una novedad, y aun en lo formal Cortázar no pudo prescindir totalmente de descripciones y episodios más o menos convencionales. Los capítulos prescindibles corresponden *grosso modo* al elemento de «comentario» por parte del autor (ya que Morelli es en el fondo un doble de Cortázar) que existe en toda novela. Por eso, la tarea del lector actual de *Rayuela* consiste menos en lograr la comprensión de la novela que en examinar hasta qué punto

[11] Ana M. Barrenechea, «La estructura de *Rayuela*», en *La nueva novela latinoamericana*, II, ed. J. Lafforgue, Buenos Aires, 1972, 222-247.

[12] Juan Loveluck, «Aproximación a *Rayuela*», *RevIB*, 65, 1968, 83-93.

la lectura de la misma consigue producirle el efecto de un «bastonazo en la cabeza», un «escándalo» y un «choque» que al modo Zen pudieran llevarle hacia una «apertura» (una rebelión contra sus propios hábitos mentales).

En cambio, al volver la mirada a *62, Modelo para armar* (1968), advertimos que la crítica todavía se ha revelado incapaz de sugerir una interpretación convincente de la obra. La dificultad es obvia: en la primera página de *62...* Cortázar alude al capítulo 62 de *Rayuela,* y a la idea allí enunciada de «un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada..., una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines». En otro lugar añade: «*62...* fue escrito como un tanteo... Se trataba de enfrentar exteriormente la situación de un grupo de hombres alienados por sus conductas y sus dramas personales... y, a la vez, interiormente y como propósito esencial del libro, intentar una visión diferente de la causalidad»[13]. Eso significa que en vez de anhelar conscientemente (como Persio u Oliveira) una metamorfosis mental, el grupo de personajes de *62...* experimenta *colectivamente* los efectos de un proceso en el cual «esos fantoches se destrozarían o se amarían, o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos» (pág. 417). Comprender el libro, pues, equivale a identificar el proceso, el diseño escondido, que relaciona los episodios unos con otros de modo que se vea cómo «algo que el *homo sapiens* guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino» (pág. 417).

Los personajes centrales de *62...:* Polanco, Calac y Juan, argentinos; Hélène, Celia, Nicole, Marrast y Feuille Morte, franceses, más el inglés Austin y la danesa Tell, constituyen «la zona» caracterizada colectivamente por «una ansiedad insinuándose vistosamente» (pág. 16)[14] que en el caso de Juan y Hélène nace de que (como dice aquél) «tú y yo sabemos demasiado de algo que no es nosotros y juega estas barajas en las que somos espadas o corazones» (pág. 38). Esta conciencia de estar sometidos al proceso arriba mencionado unifica al grupo, como también lo unifica el intercambio de los «yoes» narradores que ocurre muchas veces incluso dentro del mismo párrafo, y la creación del «paredro» (que representa aspectos de la personalidad colectiva del grupo)

[13] Julio Cortázar, en Óscar Collazos, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura,* Méjico, 1971, 69-70.

[14] Julio Cortázar, *62, Modelo para armar,* Buenos Aires, 1968*.

por los argentinos. Frente a «la zona» queda «la ciudad», es decir, todos esos aspectos laberínticos e incomprensibles de la realidad que separan a los personajes del *kibbutz*.

El que hasta ahora la crítica no haya logrado aclarar cuál es el diseño escondido de *62...*, se debe probablemente a que Cortázar mismo no sabe con exacitud cómo es, por lo mismo que no sabe cómo llegar al *kibbutz*, al paraíso de la rayuela existencial. Se limita a afirmar (oracularmente) que el *kibbutz* existe, que el proceso que lleva hacia el «tercer ojo» (una nueva visión de la realidad) indudablemente va desarrollándose en el interior de nosotros mismos. El lector (cómplice, se entiende) busca, a lo largo de *62...*, una «epifanía», una iluminación siquiera momentánea que indique un avance en el proceso misterioso postulado por el autor; pero se queda casi siempre frustrado. Que sepamos, sólo Martha Paley de Francescato ha dado un paso adelante al hacer notar que el caracol Osvaldo funciona como símbolo de los penosos esfuerzos del grupo por alcanzar una meta y que siempre interviene *la autoridad* (el mozo en el café Cluny; el inspector en el tren) para cerrarle el paso. Nosotros quisiéramos añadir (como hipótesis de trabajo) que otra vía de acceso al diseño de la novela parte de la constatación de que Austin y Celia conocen el amor por primera vez en circunstancias antinaturales o anormales, pero llegan finalmente al descubrimiento del amor natural y espontáneo. En cambio, Juan y Hélène quedan alejados entre sí no tanto por el lesbianismo de ésta cuanto por una especie de miedo a hacer el «salto» en la oscuridad de que Juan habla en la página 22. Al mar que trae a Celia a los brazos de Austin se contrapone el símbolo del tranvía (el determinismo) que parece alejar a Hélène de Juan. Marrast y Nicole (primero alejados el uno de la otra, luego reconciliados) parecen ocupar una posición intermedia entre las dos otras parejas. Todo eso sugiere que el tema auténtico de la novela tiene que ver con la superación de la angustia por el amor.

En *Libro de Manuel* (1973) se da el «salto» esquivado en *62....* En esta novela Cortázar intentó por primera vez, según su propia declaración, «la posible convergencia de una invención de ficciones con una militancia ideológica»[15]. De modo que la pandilla de amigos estrambóticos pero simpáticos que Cortázar nos presenta (siguiendo el modelo establecido en la primera parte de *Rayuela),* esta vez integra un grupo —bastante grotesco— de guerrilleros urbanos que opera en París. Su objetivo, «la Joda», es el secuestro de un jefe de policía antiterrorista la-

[15] Cit. Saúl Yurkievich, «Los tanteos mánticos de Julio Cortázar», *RO,* núm. 44, 1974, págs. 154-165.

tinoamericano. Pero, como indica Yurkievich, Cortázar (teóricamente al menos) «no se contenta con cambiar el sistema económico y social, debe desflorar el idioma, abolir las represiones, acabar con la conciensia pecaminosa y policiaca»[16]. Por eso, al lado del grupo cosmopolita de guerrilleros improvisados (que incluye a «el que te dije», un nuevo «paredro», que ayuda a Cortázar a barajar los múltiples puntos de vista narrativos), coloca a Andrés, anclado «en sus amores y sus estéticas y sus caquitas privadas» (pág. 77)[17]. El personaje de Andrés permite a Cortázar, por una parte, manifestar sus reservas en cuanto a la ideología revolucionaria más simplista, y, por otra parte, inducir al lector a que siga la evolución de este intelectual burgués pasivo hasta el momento en que se solidariza con el grupo de guerrilleros. Aquí lo fundamental es el sueño simbólico de Andrés en el que entrevé su destino, y la escena en que, al sodomizar a su amante burguesa, Francine, se libera de todas sus «falsas barreras» y emprende su viaje personal hacia «la grandísima Joda definitiva» que va mucho más allá de la revolución política y social. Sólo después de estas experiencias es capaz de participar activamente en el secuestro.

Con *Libro de Manuel,* Cortázar intenta conciliar su deseo de crear una novela revolucionaria que supere a «tanta novela donde a cambio de un relato más o menos chatón hay que pasar por conversaciones y argumentos y contrarréplicas sobre la alienación, el tercer mundo, la lucha armada o desarmada, el papel del intelectual, el imperialismo y el colonialismo» (pág. 252), con un deseo de expresar «otra visión del hombre» (pág. 234), en la que éste se vea libre de todo «sistema», de toda «ortodoxia» tradicional. Según nuestro criterio, no existe la posibilidad real de tal liberación del hombre. Como Lezama Lima, Cortázar, al nivel ideológico, persigue una quimera.

Carlos Fuentes (Méjico, 1928)

Si bien la *aparición* de la nueva novela se remonta a *El pozo* de Onetti en 1939, el Boom de la nueva novela empezó con el éxito estrepitoso de *La región más transparente* de Fuentes, casi veinte años más tarde. «Si una ciudad fuese un cuerpo, y pudiéramos abrirla con un bisturí —reflexiona un personaje de *Cambio de piel*—, piensa en lo que esconde y en lo que le permite vivir... Las ciudades tienen un inconscien-

[16] *Ibid.*

[17] Julio Cortázar, *Libro de Manuel,* 2.ª ed., Buenos Aires, 1978[7].

te, como nosotros, un inconsciente ligado al nuestro»[18]. Bucear en lo aparente, lo escondido y, en cierto modo, en lo inconsciente de la ciudad de Méjico a finales de los años 40 fue lo que se propuso Fuentes en *La región más transparente* (1958).

Desde el principio de su carrera de escritor Fuentes ha manifestado siempre una gran lucidez por todo lo que tiene que ver con sus propios problemas y con sus propósitos. Poco después de la publicación de *La región...* declaró que «El problema básico para nosotros los escritores latinoamericanos es superar el pintoresquismo»[19], pintoresquismo que él veía como estrechamente ligado con algo más hondo: el falso dualismo maniqueo entre justos e injustos, y el ingenuo historicismo progresista que predominaba en las novelas de Alegría, de Icaza, de Gallegos. Por eso no sólo se propuso revelar el auténtico rostro del Méjico moderno, culpando imparcialmente a todos los sectores de la sociedad del fracaso de la Revolución, sino que también quiso, en sus propias palabras, «salir de la historiografía para entrar en la dialéctica»[20]. Es decir, quiso revelar que el proceso histórico no es un simple proceso lineal, sino que encierra elementos míticos todavía vivos que lo complican, a veces trágicamente.

En el primer plano de *La región...* encontramos, entonces, una implacable revisión crítica del pasado reciente de Méjico[21]. Mediante la creación de un grupo nutrido de personajes representativos, Fuentes pone al descubierto el escamoteo de los logros de la Revolución por una burguesía nueva, tan hipócrita y materialista como la del porfiriato. El papel más importante aquí lo detenta Federico Robles, una contrafigura del Artemio Cruz de una novela futura. Hijo de peones indigentes, Robles se distingue como combatiente en la Revolución para luego traicionar la causa del pueblo entregando a las autoridades (quienes lo matan, de acuerdo con una renovada «ley fuga») al líder obrero Sánchez. A continuación utiliza la gratificación que recibe para labrarse una fortuna colosal. Frente a él, Fuentes coloca al idealista revolucionario fracasado Librado Ibarra. En torno a la mujer de Robles, Norma Larragoiti, agrupa numerosos personajes de la alta burguesía vieja y

[18] Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, 3.ª ed., Méjico, 1967, pág. 89.

[19] Cit. Mario Benedetti, «Carlos Fuentes», en *Homenaje a Carlos Fuentes*, ed. Helmy Giacoman, Nueva York, 1971, pág. 95.

[20] Carlos Fuentes, entrevista con Emir Rodríguez Monegal, en Giacoman, *Homenaje...*, pág. 49.

[21] Véase Alberto Díaz-Lastra, «Carlos Fuentes, *La región más transparente*», *CHA*, 175-176, 1964, págs. 242-247; también su «Carlos Fuentes y la revolución traicionada», *CHA*, 185, 1965, págs. 369-375, principalmente sobre *La muerte de Artemio Cruz*.

nueva dedicados a la recuperación de sus antiguas fortunas o bien a la defensa de las recién conquistadas, y que se entregan al mismo tiempo a una imitación absurda de la *high life* europea. El derrumbe del imperio financiero de Robles por obra de otro aventurero, Régules, es el más llamativo de una serie de fracasos individuales a lo largo de la novela que simbolizan lo que Cortázar, en una carta a Fuentes a propósito del libro, llama «la raíz trágica de nuestros países». Fue este aspecto hiriente y agresivo del libro el que causó tanto escándalo en el momento de su aparición, y es lo que sigue siendo su mayor atractivo en una primera lectura. Pero según el propio autor, «En *La región más transparente* hay simplemente un marco de referencia social cuyo sentido es revelar un fondo, una carga de otro tipo»[22]. Quienes han comprendido mejor este segundo plano de la obra son Sommers y Lewald[23]. Ambos sitúan a Fuentes próximo al grupo Samuel Ramos-Leopoldo Zea-Octavio Paz, que a principios de la década de los 50 trataba de analizar el espíritu de la mejicanidad en busca de nuevos cauces por los que orientar a la sociedad mejicana. Representante en la novela de esta inquietud por la tradición perdida es Ixca Cienfuegos, figura mítica, no del todo convincente, que maneja los hilos de la narración, instigando a los demás personajes para que se confiesen a él. También interviene decisivamente en la vida de algunos. Lógicamente, si la Revolución ha fracasado y los mejicanos siguen sufriendo el imperialismo económico y cultural de Norteamérica y Europa, el restablecimiento de lazos con la tradición india debería indicar una vía alternativa. Desgraciadamente no es así. Ixca funciona en cuanto que reúne en torno suyo los varios fragmentos de vida que forman la visión caleidoscópica del Méjico moderno que Fuentes nos propone; también él fracasa en la tarea de interpretar el enigma de su patria. Lo único que Ixca descubre es que el espíritu de Méjico exige continuos sacrificios sangrientos (la muerte absurda de Norma, de Gabriel, de Zamacona), mientras va acumulando problemas sin resolver.

Técnicamente, *La región...* es la novela que consolida las innovaciones en el arte de narrar que hicieron su primera aparición, sin arraigarse bien todavía, en el Yáñez de *Al filo del agua* y el Revueltas de *El luto humano;* el tiempo dislocado, el fluir de la conciencia, las escenas si-

[22] Carlos Fuentes, entrevista con Emir Rodríguez Monegal, en Giacoman, *Homenaje...*, pág. 32.

[23] Joseph Sommers, *Yáñez, Rulfo, Fuentes, La novela mexicana moderna,* Caracas, 1965; también en Giacoman, *Homenaje...*, y Harvey E. Lewald, «El pensamiento cultural mexicano en *La región más transparente*», *RHM,* 33, 1967, 216-233.

multáneas, los métodos del *collage* y del *pastiche* narrativo, con además una influencia evidente del cine. Visto desde la perspectiva de ahora, nos parece un tanto aparatoso el uso sistemático de algunas de estas técnicas, sobre todo las asociadas con Dos Passos, que ya había entusiasmado a Yáñez. Más importante quizás es el afán de Fuentes por renovar el lenguaje narrativo: «Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela en América Latina —afirma—, para mí esa novela no existe»[24].

Una afirmación parecida se encuentra en la segunda novela de Fuentes, *Las buenas conciencias* (1959): «Debe haber otro idioma, que no sólo refleje, sino que pueda transformar la realidad», afirma Lorenzo, un amigo del protagonista, Jaime Ceballos. Éste, fruto de una *mésalliance* en una familia burguesa de Guanajuato, vive bajo la autoridad despótica de su tío Jorge Balcárcel, digno habitante de la ciudad que para Fuentes representa como ninguna la inteligente hipocresía, el oportunismo práctico, el sentido de la conveniencia y de la ironía típica del centro de Méjico. «La escribí —dijo el autor a propósito de *Las buenas conciencias*— en un momento de ruptura mía, muy traumática, con mi familia, con mi pasado, con mi educación religiosa, burguesa y demás, que traté de trasladar a la experiencia del personaje»[25]. Se trata del descubrimiento por Ceballos de un «orden» (el que en *La muerte de Artemio Cruz* se llamará «el orden del hecho recibido») en que fundamentar su existencia, al darse cuenta del fracaso de sus ideales adolescentes. Hay en la novela un doble proceso. Por una parte, Jaime se va reconociendo demasiado débil para rebelarse a su medio ambiente, bien buscando y redimiendo a la madre pisoteada por los Balcárcel, o compartiendo con su amigo proletario Lorenzo la lucha por la vida de la *inteligentzia* pobre, o practicando un cristianismo auténtico. Por otra parte, va dándose cuenta cada vez más de la corrupción moral que le rodea. Cuando al final se separa de Lorenzo y entra en el orden, es para no caer en la desesperación.

Escrita de acuerdo con el modelo decimonónico, con una larga y lenta exposición, personajes poco ambiguos, y un punto de vista narrativo poco distanciado de los episodios, que en el fondo tienen algo de autobiografía espiritual, *Las buenas conciencias* no tuvo una buena acogida por parte de la crítica y quedó aislada dentro de la producción na-

[24] Carlos Fuentes, entrevista con Emir Rodríguez Monegal, en Giacoman, *Homenaje...*, pág. 54.
[25] *Ibid.*

rrativa de Fuentes. Debía formar parte de una trilogía que no cuajó; el autor destruyó el manuscrito del segundo tomo.

Con *Aura* (1962) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) Fuentes vuelve al virtuosismo y a los experimentos técnicos de su primera novela. *Aura,* una novela en miniatura, está escrita totalmente en segunda persona, recurso semihipnótico que, en cierto modo, identifica al lector con el protagonista, Felipe Montero, mientras éste sufre una experiencia inexplicable en un viejo caserón del centro de la ciudad de Méjico. Además, se alternan verbos en el tiempo presente y en el futuro para crear la impresión de una misteriosa fatalidad en torno al joven, de modo que poco a poco nos vamos entregando a aquella voluntaria suspensión de la incredulidad que exigen semejantes historias. En su discurso al recibir el Premio Rómulo Gallegos por su novela *Terra nostra,* en 1977 en Caracas, Fuentes afirmó que «corresponde al arte, no explicar, sino afirmar la multiplicidad de lo real». La coexistencia de «otras» realidades, al lado de la que aceptamos como la realidad «real» cotidiana, fue sugerida antes en los cuentos de Fuentes «Tlactocazine, del jardín de Flandes» y «Chac Mool». Reaparece el tema en «La muñeca reina» *(Cantar de ciegos,* 1964) y más aún en *Cumpleaños* (1969). Sobre todo parecen fascinarle a Fuentes el tema de la supervivencia de lo pasado en lo presente y el de la reencarnación. Símbolo del primero es la mansión misteriosa que figura como escenario de *Aura:* abajo, superpuesto, lo moderno —relojerías, tiendas de zapatos—; arriba, el viejo palacio colonial. En el piso de arriba sobrevive doña Consuelo, viuda de un general francés del emperador Maximiliano. Bruja arquetípica, se aprovecha de los encantos físicos de su doble (Aura) para inducir al protagonista a sellar, con la profanación de una hostia, un pacto diabólico que lo convierte en la reencarnación del difunto general.

Fuentes explicó a Harss que la experiencia mágica de Montero en *Aura* representa, en cierto modo, una iniciación a los misterios del tiempo y de la personalidad. Tales misterios, implícitos en *Aura,* están tratados mucho más explícitamente en *Cumpleaños.* En ambas novelas existe la aspiración a vencer el tiempo y la muerte. Consuelo los vence al reconstituir la personalidad de su marido años después de su muerte. En *Cumpleaños,* al personaje principal, Jorge, próspero arquitecto de Londres, se le revela en un sueño aterrador que es una reencarnación del teólogo Siger de Brabante, muerto en el siglo XIII. La clave de la novela se encuentra en las palabras de éste hacia el final: «Dios dejó incompleta la creación» (pág. 96)[26]. La imperfección estriba en el contras-

[26] Carlos Fuentes, *Cumpleaños,* Méjico, 1969[5].

te entre la mortalidad del individuo y la vida infinita e inmensa del universo físico: «La radical conciliación sería que ni el mundo ni el alma muriesen» (pág. 100). Sólo la idea de la reencarnación de la misma alma, en sucesivos cuerpos, conlleva la posibilidad de lograr esta conciliación. En la vasta pesadilla de Jorge todo delata la influencia de Borges: el demiurgo creador, las dificultades teológicas, el laberinto temporal y espacial, la no-existencia de la personalidad individual. Como en *Aura*, el contacto sexual con una mujer (Nuncia) abre el paso a las verdades últimas: Jorge descubre no sólo tres dobles suyos (un niño, un coetáneo y un anciano), sino también que Cristo mismo no fue más que otra encarnación suya y que en su nacimiento milagroso participaban fuerzas demoníacas mezcladas con las divinas «en un mutuo afán de confusión» (pág. 52).

El intenso pesimismo existencial de Fuentes se hace evidente en este libro, en el que el hombre vive encerrado en un laberinto ambiguo, donde se siente «devorado por el tiempo implacable e irreversible» (pág. 78), y donde todos los valores se confunden. Hemos querido anticipar esta conclusión porque sirve para aclarar el enigma de las páginas finales del libro más famoso de Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Éste narra la historia del hijo ilegítimo de un terrateniente del porfiriato y una mulata. Artemio, después de una vida azarosa durante y después de la Revolución Mejicana, llega a ser un capitalista inmensamente poderoso. Su biografía imaginaria constituye una reelaboración de la de Robles en *La región...*, pero mucho más pormenorizada y sin el derrumbe final. En lugar de eso se subraya magistralmente el progresivo derrumbe moral de Artemio a través de una serie de opciones que se le presentan en distintas épocas de su vida. Muerta Regina, la hembra sin complicaciones conocida en la lucha revolucionaria y asociada con otro mundo «soñado, en el que sólo él y su amor tenían derecho a la vida» (pág. 1156)[27], Artemio sofoca en sí mismo la aspiración a la vida sencilla y laboriosa del pequeño hacendado. Mediante una serie de acciones audaces mezcladas con las peores vilezas, pero siempre «con güevos, jugándosela, rompiéndose la madre, exponiéndose a ser fusilado por los de arriba o los de abajo» (pág. 1205), pasa de teniente en el ejército revolucionario a cacique local, diputado y finalmente magnate industrial multimillonario. Con la misma inexorabilidad traiciona sus propios ideales, sacrificando a los demás —sus compañeros en la lucha armada, Regina, su mujer Catalina, su hijo Loren-

[27] Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, en *Obras completas (Novelas)*, Méjico, 1974[3].

zo, su amante Laura— a una sed insaciable de poder y de riqueza material. *La muerte de Artemio Cruz* es mucho más que una novela de la Revolución traicionada, es un estudio psicológico cabal. Artemio es a la vez un héroe y un antihéroe, un hombre complejo, atormentado, lleno de sentimientos de culpa y ansioso de justificarse a toda costa.

La novela consta en realidad de un largo *flash-back* de la vida de Artemio mientras éste se encuentra en su lecho de muerte. Con una maestría técnica que nunca ha vuelto a encontrar después, Fuentes emplea en ella tres voces narrativas que presentan doce episodios claves de la biografía de Cruz. Al principio, la crítica hablaba de «fragmentarismo», de «arbitrarios enfoques» y de «un rompecabezas»; pero más recientemente, Osorio, Loveluck (en Giacoman) y otros han demostrado que tanto en la organización de los episodios individuales como en la estructuración general de la novela se puede descubrir una clara voluntad de arte. El orden de las varias secuencias narrativas responde a la precisa intención de Fuentes de crear, por una parte, una cadena de causas y efectos (la riqueza de Artemio en 1941 se explica por su matrimonio en 1919 y éste por la pérdida de sus ideales en 1913 y 1915) y, por otra parte, una serie de yuxtaposiciones y contrastes (la traición de 1915 —el suceso determinante de la trama— está intercalada entre dos secuencias que manifiestan de modo paralelo la abyección de Artemio frente a Lilia y Laura) que integran un consciente diseño formal de gran eficacia. En lo que no se ha fijado la crítica ha sido en la importancia de la escena al final de la novela cuando Artemio, en lo alto de una montaña, espera a su compañero Lunero y contempla la tierra a sus pies. Aquí y en otras partes de la novela se habla de un misterioso «secreto» que ahora revela la voz de «tú» (voz del autor en este caso): todo es uno y lo mismo. La ambigüedad, la «confusión», la ausencia de absolutos que Fuentes volverá a enfatizar en *Cumpleaños*.

He aquí, pues, uno de los tres grandes temas que dominan la obra de Fuentes: la confusión y la ambigüedad que circundan la existencia humana. Los otros son: el problema de la identidad personal (y nacional) y el misterio del tiempo. En *Cambio de piel* (1967) asoma un cuarto tema, sacado de Barthes, que llegará a su máxima expresión en *Terra nostra:* la lucha entre el deseo y la realidad. Así, una de sus frases-clave es ésta: «la vida y el arte son una lucha con la realidad aparente que nos exige, para que ella sea la realidad verdadera y para que nosotros seamos lo que deseamos, que la deformemos, reformemos, afirmemos»[28].

[28] Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, Méjico, 1967, pág. 76.

Al nivel creador Fuentes tiende a resolver esta lucha, después de *La muerte de Artemio Cruz*, persiguiendo cada vez más, en *Cambio de piel*, *Cumpleaños* y *Terra nostra*, la quimera de la «ficción total», o sea, de la completa autonomía de la imaginación. En este sentido, *Cambio de piel* marca un hito importante en su producción novelística. Pero esta sexta novela suya es todavía una obra híbrida en la que la narrativa se desarrolla dentro del marco de un viaje a través de un Méjico reconocible desde la capital hasta Vera Cruz pasando por Cholula. El primer capítulo yuxtapone la entrada de los cuatro personajes centrales en Cholula en 1965, y la de Cortés y sus conquistadores en 1519. Al advertir esto, advertimos también que una posible lectura de la novela (avalada por Fuentes mismo) la enfoca como una alegoría de la historia de Méjico. Tal es, en gran parte, la interpretación propuesta por Figueroa Amaral y McMurray[29].

Otra posible lectura se sugiere cuando nos damos cuenta de que varios de los personajes importantes de la novela, Javier, Franz, el narrador (que interviene también como personaje) y Urs, son creadores fracasados. Mediante el estudio de los problemas de cada uno de ellos, Fuentes analiza el dilema del creador en Méjico y en el mundo occidental en general[30]. Sin embargo, entre las múltiples —y contradictorias— afirmaciones de Fuentes a propósito de *Cambio de piel*, quisiéramos escoger una que hizo en su entrevista con Rodríguez Monegal (Giacoman, pág. 38) según la cual: «El sentido de la novela... es simplemente cómo se pierde y se rehace una relación. Cómo se transfiguran, a través de la relación, los personajes. Salen purgados.» En efecto, las permutaciones eróticas que se dan entre los cuatro personajes centrales simbolizan sus esfuerzos desesperados por rebelarse contra su situación existencial, alcanzar lo nuevo, cambiar de piel. A través de sus recuerdos y sus confesiones se llega a comprender su búsqueda angustiada de una nueva identidad. Pero si en cierto sentido salen purgados, no por eso se les asegura la redención que anhelan. La novela no termina; se revela como la creación de un loco encerrado en un manicomio. Las permutaciones sexuales de los personajes a lo largo de la novela culminan en una serie de episodios finales ambiguos y también permutables entre sí. Sobre todo el episodio-clave en que varios *beatniks* asumen los papeles de los personajes para someterlos a juicio, puede sugerir varios

[29] Esperanza Figueroa Amaral, «Cambio de piel», *Revlh*, 66, 1968, 3669; G. R. McMurray, «Cambio de piel», en Giacoman, *Homenaje...*, págs. 457-463.

[30] Lanin A. Gyurko, «The Artist Manqué in *Cambio de piel*», *Sym*, 31, 1977, páginas 126-150.

posibles desenlaces. Pero en todo caso la violencia parece vencer al amor; al final del viaje de los cuatro amigos-amantes les espera la muerte física o espiritual; sólo queda el delirio lúcido del loco[31].

Zona sagrada (1967), escrita al mismo tiempo que *Cambio de piel*, también termina con la locura. De nuevo, el protagonista, Guillermo, como Javier Ortega, ostenta ciertos rasgos simbólicos de su país. Según el propio Fuentes, Guillermo personifica «una segunda generación de Oblomovs mexicanos, de delfines» (Giacoman, pág. 331) que procuran usurpar el lujo alcanzado por la generación anterior, en este caso, por la madre de Guillermo, Claudia, una famosa estrella del cine. Carrillo y Durán[32] relacionan a Guillermo con el hombre mejicano tal como aparece en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Durán identifica la «zona sagrada» con la matriz de Claudia (=Méjico) y el amor incestuoso de Guillermo con el afán del mejicano de reconciliarse con la patria. En cambio, Carrillo ve en Claudia el símbolo negativo de un Méjico que sobrevive a base de claudicaciones y traiciones, un Méjico que devora a sus propios hijos. Más obvia, sin embargo, es la dimensión mítica de la novela[33]. Incorporada a la trama hay una parodia del mito de Ulises y Telémaco en que Telégono mata a Ulises, su padre, y se casa con Penélope, mientras Telémaco se casa con Circe, la madre de Telégono.

Pero lo primordial en *Zona sagrada* es el estudio psicológico de Guillermo y de su «pasión incestuosa y mística» por su madre. Ella es alternativamente Penélope y Circe, la Virgen María y una diosa azteca hambrienta de sacrificios, madre adorada y madre castradora. Rechazado y humillado, Guillermo oscila entre sueños autocompensatorios, deseos de venganza y la tentación de entregarse al goce masoquista de su papel de hijo torturado. En el fondo, como Elizabeth y Javier en *Cambio de piel*, Guillermo busca a la vez su propia identidad y la solución de sus problemas por medio del amor. Como ellos, fracasa. Traicionado por su *alter ego* Giancarlo (=Telégono), que tras un fugaz encuentro homosexual con el hijo se convierte en el amante de turno de la madre, Guillermo se viste ritualmente con las prendas íntimas de ésta en una inútil tentativa de aproximarse a ella. Descubre únicamen-

---

[31] Para un análisis convincente de *Cambio de piel*, véase Liliana Befumo Boschi y Elsa Calabrese, *Nostalgia del futuro en Carlos Fuentes*, Buenos Aires, 1974, págs. 131-148.

[32] Germán Carrillo, «Notas sobre *Zona sagrada*», *RyF*, 19, 1970, págs. 91-98; y Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, Méjico, 1976, pág. 99.

[33] Lanin A. Gyurko, «The Myths of Ulysses in *Zona sagrada*», *MLR*, 69, 1974, páginas 316-324.

te que ella le ha quitado para siempre la identidad. De vuelta a su piso, sufre una última alucinación: la de haberse convertido en un perro, sin emociones, sin problemas emocionales o espirituales, pronto a «morir sin sorpresa».

En 1975, Fuentes publica su novela más ambiciosa y compleja, *Terra nostra*, en la que procura captar la totalidad del vivir hispánico y, al mismo tiempo, explorar una vez más los misterios del tiempo y de la condición humana. Gran parte de la narración gravita en torno al vasto mausoleo hecho construir por Felipe II. El fantástico edificio simboliza la España de los siglos XVI y XVII que

> cierra sus puertas, expulsa al judío, persigue al moro, se esconde en un mausoleo y desde allí gobierna con los nombres de la muerte: pureza de la fe, limpieza de la sangre, horror del cuerpo, prohibición del pensamiento, exterminio de lo incomprensible (pág. 568)[34].

A su vez, el rey Felipe simboliza el sueño de la unidad («Un monarca, un Imperio y una Espada») y de un orden divino fijado para siempre en el momento de la creación del mundo. Contra todo esto se rebelan los tres misteriosos «hijos» de Ludovico, en el nombre de la libertad, el progreso y el amor. A través de los laberínticos episodios de esta vasta obra luchan dos principios opuestos: lo estático, que Fuentes identifica con lo tradicional español, lo religioso, y, en última instancia, con la muerte, y lo dinámico, «la idea de una emanación divina que en perpetuo flujo se realiza transformándolo todo sin pausa» (págs. 310-311). De esta idea nacen las herejías, las rebeliones populares y la eterna aspiración del hombre a la libertad y al placer. La lucha estéril de estos dos principios domina la existencia. En la España de la Casa de Austria, Fuentes percibe «el derrumbe de un mundo cruel [el medieval]» y «la lenta construcción, en su lugar, de otro mundo [el moderno capitalista] igualmente cruel» (pág. 138). Mientras que América Latina muestra cómo el culto de la muerte de los aztecas vence al culto de la vida de aquellas tribus más edénicas que ellos sojuzgan. En todo el mundo, al llegar el segundo milenio, prevalece la violencia, la destrucción y la locura colectiva.

Densa de significado, rebosante de episodios y personajes simbólicos, *Terra nostra* ofrece un ejemplo más de la creciente intelectualización de la nueva novela. Como *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso, constituye un alegato contra el orden «normal del universo» (pág. 70),

[34] Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Barcelona, 1975.

ese orden eterno y circular. Cristo-Budda-Quetzalcóatl siempre regresa, siempre fracasa, en todas las épocas «no hay unidad posible, nada es uno, todo es dos, en constante combate» (pág. 476). Sólo al final, al llegar el segundo milenio, se introduce una nota de débil esperanza; un nuevo Adán andrógino funda otra vez la raza humana.

Defecto principal de *Terra nostra* es el exceso de discursos largos en los que los personajes se explican unos a otros y a veces se convierten en simples portavoces del autor. En *La cabeza de la hidra* (1978), en cambio, el narrador llama la atención del lector a «las escasas reflexiones internas» que los episodios suscitan en la mente del protagonista Félix Maldonado. Éste, un «James Bond del subdesarrollo», ex funcionario mejicano convertido de pronto en agente secreto, se encuentra misteriosamente enredado en una gran operación internacional, cuyo objeto es proteger las vastas reservas mejicanas de petróleo contra el imperialismo enmascarado de las grandes potencias. Aparentemente, la novela supone un retorno a la sencillez después de las complicaciones de *Terra nostra*. Pero bajo la impecable superficie de una novela de espionaje, construida con todo el rigor narrativo que exige el género, y en la que no faltan los datos escondidos, los cambios de identidad y una fuerte dosis de suspense, el lector perceptivo descubre una vez más los temas preferidos por Fuentes: análisis y crítica de la vida mejicana, esta vez en su dimensión política, el problema de la identidad personal, el malinchismo, la soledad del individuo y el fracaso de sus sueños. Esta riqueza temática añade la necesaria dimensión literaria a esta novela de aventuras, y revela de nuevo la sorprendente versatilidad de Carlos Fuentes.

La palabra-clave de *Una famila lejana* (1980) es «simetría». Mientras habla con la «persona» de Fuentes que lo escucha, Branly, el narrador, se refiere a «la simetría de nuestros espíritus»[35]; pero es una simetría que llegará a preocupar a su interlocutor cuando éste herede la maldición involucrada en el relato que le brinda su amigo. Es la historia de una arqueólogo mejicano, Hugo Heredia, y su hijo Víctor, más dos personajes de algún modo simétricos a ellos, un tal Victor Heredia francés y su hijo André. En el primer episodio importante de la novela, el hijo del arqueólogo encuentra un talismán azteca que rompe en dos mitades. Más tarde aparece también una moneda rota en dos mitades. Simbolizan el tema de la obra: todo es doble. Lo que tomamos por la realidad no es sino su faz cotidiana y familiar; existe otra reali-

[35] Carlos Fuentes, *Una familia lejana*, Méjico, Era, 1980, pág. 18.

dad paralela, misteriosa y amenazante, que de pronto puede revelársenos, contaminando nuestra vida con extraños elementos de horror. Rechazando las «exigencias de orden y razón» que, como buen francés y hombre más que maduro, normalmente acata, Branly acepta acompañar al joven mejicano a visitar a su homónimo francés. La visita se convierte en una pesadilla: «algo que venía de otra parte y de otro tiempo» (pág. 51) se apodera de los visitantes, impidiéndoles salir de la casa. Un banal incidente de hacía más de setenta años en un parque parisiense empieza a ejercer una influencia maléfica en la vida tanto de Branly como del joven mejicano. Varias historias confluyen desde el pasado para generar una situación extraña en la que Branly descubre que es el prisionero de su anfitrión y que el joven mejicano es a su vez el prisionero y el amante de André. Siguen una serie de pseudoexplicaciones: el culpable de esta grotesca *mise-en-scène* es el Heredia francés, que sufre de locura; el culpable fue el arqueólogo; o bien todo no es más que una ficción, una «combinación literaria» en la que el autor va explorando algunas de «las posibilidades infinitas de una vida y una narración» (pág. 204). Gyurko propone varias interpretaciones de la novela: entre otras, que los varios «dobles» simbolizan la angustia de la personalidad latinoamericana que carece de una identidad claramente definida, el conflicto edípico, o el afán de perpetuarse mediante la invasión demónica de la personalidad de otros[36]. Comoquiera que sea, el tema fundamental de *Una familia lejana* es el enigma de la otredad en individuos y culturas.

El mismo tema reaparece en *Gringo viejo* (1985), en que Fuentes vuelve al periodo de la Revolución Mejicana, inspirándose en el caso misterioso del escritor norteamericano Ambrose Bierce, a quien, viejo y deprimido, vemos buscar la muerte en la filas del ejército de Pancho Villa. En la versión de Fuentes, el que mata a Bierce es otro seguidor de Villa, el general Arroyo, después de que los dos han trabado amistad con una joven norteamericana, Harriet Winslow. Ésta devuelve el cuerpo de Bierce a Estados Unidos haciéndolo pasar por el de su padre. Los dos conceptos que dominan la novela son el de atravesar una frontera y el del papel del padre (real o suplente). «Hay una frontera que sólo nos atrevemos a cruzar de noche —había dicho el Gringo Viejo—: la frontera de nuestras diferencias de los demás, de nuestros combates con nosotros mismos»[37]. El viaje de Bierce es un viaje hacia la

[36] Lanin A. Gyurko, «Identity and the Double in Fuentes's *Una familia lejana*». *IAr*, 9, núm. 1, 1983, 15-58.

[37] Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 13.

propia muerte. Es también un viaje hacia el descubrimiento de la verdad acerca de sí mismo, por parte de un hombre que ha pasado su vida burlándose de todo tipo de ideal y desenmascarando todo género de hipocresía. En tercer lugar, es un viaje en busca de otra cultura hecho por alguien que se siente profundamente decepcionado con la propia. De gran importancia, tanto temática como estructural, es el paralelo establecido en la novela entre Bierce y Harriet; acerca de ella aquél concluye «está aquí igual que yo, luchando por ser» (pág. 41). Bierce logra encontrar su ser auténtico en el momento de encarar la muerte violenta en un país extranjero. Lo importante para él es que ocurra «en compañía de los demás» (pág. 143). Harriet, por su parte, entrevé «lo que pudo ser» durante sus experiencias sexuales con Arroyo. Pero renuncia a su descubrimiento para convertir a Bierce, después de su muerte, en el sustituto del padre que la había abandonado años antes. María Elena de Valdés[38] subraya el fuerte feminismo presente en *Gringo viejo*. Tanto Harriet como las otras dos figuras femeninas principales, La Luna, que representa a la mujer mejicana «decente», y La Garduña, a la prostituta, descubren su propio ser auténtico a través de la sexualidad. Como Bierce, cada una de ellas llega al centro de su propio laberinto.

En Bierce y Harriet, Fuentes ha creado dos personajes profundamente ambiguos, cada uno de los cuales, sin por eso comprometer su individualidad, ostenta rasgos arquetípicos que elevan su búsqueda al plano universal. No así Arroyo; él también tiene que enfrentarse con su propio pasado cuando, después de oírle proclamar: «Yo sé quien soy» (pág. 37), Harriet le explica implacablemente: «tu nombre no es Arroyo como tu madre; te llamas Miranda como tu padre... eres su heredero resentido, disfrazado de rebelde» (pág. 165). Pero el general mejicano se aproxima demasiado al estereotipo familiar del caudillo revolucionario: analfabeto, cruel, libidinoso, teatral, patológicamente violento, a la vez que inmensamente carismático. La discrepancia entre los dos gringos, que son personajes convincentes, y el mejicano, que lo es mucho menos, constituye una debilidad en la novela, porque turba el equilibrio establecido entre los dos países cuya atracción y rechazo recíprocos Fuentes intenta explorar. Aunque los tres mueran, los dos hombres literalmente, Harriet metafóricamente cuando vuelve a la soledad de su casa poblada sólo de fantasmas, cada uno resulta transfigurado por el contacto con los otros dos. Parece ser que tal transfigura-

[38] María Elena de Valdés, *The Shattered Mirror. Representations of Women in Mexican Literature*, Austin, Universidad de Tejas, 1998, cap. 3: «Carlos Fuentes and the Subversion of the Social Order for Women», págs. 51-72.

ción simboliza la posibilidad de una transculturización efectiva entre Estados Unidos y Méjico. Pero a Arroyo le faltan las cualidades que hubieran hecho plenamente eficaz este simbolismo.

Cristóbal Nonato (1987) narra la desintegración de Méjico desde la perspectiva del quinto centenario del descubrimiento de América. Como indica García Gutiérrez[39], en *La región más transparente* y en *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes había intentado analizar el nacimiento forzoso a la modernidad de Méjico. Ahora en *Cristóbal Nonato* las profecías implícitas en las novelas anteriores pueden leerse como cumplidas. Con una técnica digresiva, algo influido por el *Tristram Shandy* de Sterne (lo que ha llevado a la crítica superficial a catalogar el libro como posmodernista), el narrador, Cristóbal, desde el útero de su madre, nos ofrece una visión apocalíptica del Méjico de principios de la década de los 90. Se crea un contraste irónico entre el feto a punto de nacer, símbolo del futuro de Méjico, y las dos generaciones anteriores, la de sus padres y la de sus abuelos. Ésta, inepta y corrupta, «creció entre un reguero de crímenes infames que minaron lo mismo que pretendían fortalecer: el estado mexicano, el partido de la revolución, la clase obrera controlada: el señor Presidente, el PRI, la CTM, a todos se les fue haciendo polvo la imagen y se les fue haciendo arena el poder»[40]. Aquélla, representada por el padre de Cristóbal, concebido «la noche del 2 de octubre de 1968, como una respuesta contra la muerte» (pág. 63), y nacido el 14 de julio de 1969 («dos fechas simbólicas»), sufre pasivamente las consecuencias. No menos simbólicamente, mientras sus padres consumaban el acto de amor que llevara al nacimiento de Cristóbal, en la playa de Acapulco, se les cae en cima una lluvia de excrementos. La novela acumula escenas satíricas pobladas de figuras grotescas, que caricaturizan todo lo que ocurre fuera del útero de la madre de Cristóbal: «amores, desastres, bromas, viajes, política, economía, lenguaje, mitos, costumbres, leyes» (pág. 345) durante su gestación. El país mutilado y fragmentado, otra vez invadido por tropas norteamericanas, dirigido por un presidente sin un partido político propio y saqueado por ministros venales, logra olvidar los problemas gracias a la adoración colectiva de una nueva «mamacita santa», la Mamadoc, «Nuestra Señora la Adelita, la mera madrina de la revolución» (pág. 41), en realidad una taquigráfica zafia endiosada por los *mass-*

[39] Georgina García Gutiérrez, «*Cristóbal Nonato*», *Nuevo Texto Crítico*, 1, núm. 1, 1988, págs. 107-114.

[40] Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 468.

media controlados. Como en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, el tono festivo, los hallazgos lingüísticos y los personajes estrambóticos se relacionan con la realidad de un país en crisis. Indica el desencanto de Fuentes la ausencia de un personaje como el anónimo trabajador de *La muerte de Artemio Cruz*, cuyos martillazos en medio del caos de la revolución sonaban como distantes campanadas de esperanza. Ahora sólo queda el recuerdo de la reacción heroica del pueblo al temblor de septiembre de 1985 en Ciudad de Méjico. Pero no es más que eso: un recuerdo.

La campaña (1990) es otra contribución de Fuentes a la nueva novela histórica. Un joven argentino, Baltasar Bastos, se enamora en 1810 de la mujer del presidente de la Real Audiencia de Buenos Aires, Ofelia, y durante once años recorre el continente en pos de ella. Guerrea con los montoneros anti-españoles del Alto Perú, pero descubre que se sirven a sí mismos y no al ideal de la independencia. En 1815 se encuentra en Lima, dudando sobre si debe «luchar por lo imposible o conformarse con lo que era»[41]. Al optar por la lucha se une a San Martín y el Ejército de los Andes y participa en la batalla de Chacabuco. De Chile pasa a la Venezuela de la última campaña de Bolívar, siempre anhelando «llenar el vacío de Ofelia» (pág 194), pero no encuentra sino caos y sufrimiento. Finalmente, tras discutir sus ideas con el insurgente Padre Quintana, heredero de Hidalgo y Morelos, padres de la independencia mejicana, encuentra finalmente a Ofelia, quien está muriendo de cáncer. Acompañado por el hijo de ésta, Baltasar vuelve al Buenos Aires de Rivadavia, donde se entera que de Ofelia había actuado siempre como agente secreta del partido de la Independencia. Las peripecias de esta novela de amores y aventuras, con sus desplazamientos un tanto arbitrarios de un lugar a otro para seguir el curso de las Guerras de Independencia y para construir con sus cartas al narrador una crónica de aquellos años —la que vamos leyendo—, ofrecen a Fuentes un pretexto para enjuiciar el periodo. Las reflexiones de Baltasar y sus contactos con otras figuras representativas de la época, que van desde Simón Rodríguez, el preceptor de Bolívar, hasta San Martín, sirven para introducir comentarios sobre la intrahistoria de aquellos tiempos y para cuestionar los ideales de los revolucionarios. En esto *La campaña* nos recuerda muchas veces *El siglo de las luces* de Carpentier. Baltasar, como Esteban en aquella novela, empieza siendo un joven revolucionario algo ingenuo. En sus andanzas descubre que los guerrilleros

[41] Carlos Fuentes, *La campaña*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1991, pág. 148.

del Alto Perú sólo quieren saquear y tiranizar a su gusto. Con Simón Rodríguez aprende a poner en entredicho sus convicciones racionalistas. Al matar a un indio en una escaramuza, comprende que la violencia casi siempre victima a los pobres. En Lima se da cuenta de que «no será corriendo a los españoles que los criollos dejarán de ser injustos, crueles y codiciosos» (pág. 139). Sobre todo se convence de que «Va a haber libertad, pero no igualdad» (pág. 65) ni para los indios, ni para las mujeres, ni para los otros grupos que siempre integrarán a los de abajo. Lo que más le acerca al Esteban de Carpentier es el problema, que ambos reconocen, de armonizar la naturaleza espiritual del hombre con la idea del progreso revolucionario. También como Carpentier, Fuentes se pregunta acerca de la forma cíclica que parece tomar la historia y los papeles que desempeñan en ella la libertad y la fatalidad. Al final, Baltasar no ha solucionado sus dudas, pero ha logrado una mejor comprensión de sí mismo y de las contradicciones inherentes a todo intento de cambiar el curso de la historia.

Diana, o la cazadora solitaria (1994) y *La frontera de cristal* (1995) tratan, si bien de manera diversa, las relaciones entre los mejicanos y los norteamericanos. El narrador en *Diana,* Carlos, es un escritor mejicano exitoso con ciertas semejanzas con Fuentes mismo. Uno de los temas de la novela gira en tomo a la pregunta de si el amor y el acto de escribir ayudan a comprender el misterio de la vida. La novela cubre un lapso de tiempo de dos meses en 1970 en el que el narrador, en el norte de Méjico, se enamora de una actriz norteamericana que está rodando una película. A pesar de reconocer el divorcio entre las palabras y las acciones, Carlos se esfuerza por imponer un diseño literario a sus experiencias emocionales y sexuales, que interpreta en términos del poder que cada *partner* ejerce sobre el otro. Al final, el poder de Diana resulta superior. Carlos sucumbe a su sensación de culpa, al haber traicionado a su mujer y al no haberse identificado con las protestas contra la masacre de Tlatelolco en 1968. Si bien acepta la idea de un universo moral, no puede decidirse a actuar de acuerdo con sus creencias. Diana, sí; a pesar de su promiscuidad sexual, cree en la pasión y en el compromiso personal. De pronto, en el capítulo 22, la novela se transforma, al revelarse que Carlos es un iluso. Diana quiere lograr una transformación en su personalidad. Entra en contacto con uno de los «Black Panthers» norteamericanos y al mismo tiempo ha concebido un hijo, fruto de sus amores con un activista local. Rechazado por su mujer a causa de sus mentiras y su falta de sinceridad, Carlos ahora se ve rechazado por Diana a causa de su falta de compromiso político. Pero a su vez, él comprende que la búsqueda de solidaridad que ella ha em-

prendido sólo esconde su soledad interior. La novela concluye, no muy convincentemente, con la persecución de Diana por parte del FBI y su muerte después de perder a su hijo. Mientras tanto, Carlos consigue una nueva esposa. El título de *La frontera de cristal* refiere a la frontera entre Méjico y Estados Unidos y al Río Grande. La dos últimas novelas que hemos mencionado no contienen grandes innovaciones formales; aquí, sin embargo, Fuentes utiliza la estrategia de yuxtaponer nueve cuentos cuyo tema común es la interacción entre mejicanos y norteamericanos y en los que van reapareciendo ciertos personajes. El más importante de éstos es don Leonardo Barroso, rico negociante mejicano, quien arregla el casamiento de su hijo débil y soñador para acostarse con la nuera. Para contrabalancearlo, Fuentes introduce a Tarleton Wingate, industrial norteamericano hipócrita y grosero. Los cuentos se ambientan, ya en Méjico, ya en Norteamérica, para explorar la lucha de las dos culturas y su atracción mutua. En el último, «Río grande, Río Bravo», Fuentes menciona la famosa observación de Isabel Allende en la que sostuvo que escribe para que la gente se amara más. De hecho, con la sentimentalidad y el melodrama de estos cuentos, parece que Fuentes se aproxima al posboom.

Gabriel García Márquez (Colombia, 1928)

La prehistoria (para decirlo con Vargas Llosa) del mundo ficticio de García Márquez la constituyen los diez cuentos, escritos bajo la influencia de Kafka y Faulkner, que éste publicó en el periódico *El Espectador* de Bogotá. De ellos, nueve están ahora recogidos en el volumen *Ojos de perro azul*. Vargas Llosa los califica de «relatos abstractos y artificiosos»[42]. Todo lo contrario será la primera novela de García Márquez (terminada en 1951, pero publicada sólo en 1955), pues, para Pedro Lastra[43], *La hojarasca* «constituye una requisitoria social y moral» contra el pueblo de Macondo que allí aparece por primera vez. *La hojarasca* está relacionada con los cuentos anteriores, principalmente por el tema de la muerte, en este caso la muerte de un médico estrafalario que ha vivido encerrado en una casa del pueblo durante varios años. Como él había negado su ayuda a unos heridos durante una campaña

[42] Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un suicidio*, Barcelona, 1971, página 37.

[43] Pedro Lastra, «La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*», en *Nueve asedios a García Márquez*, ed. Mauricio Amster, Santiago de Chile, 1969, págs. 38-51.

electoral, los habitantes de Macondo ahora quieren negarle la sepultura. Pero un vecino del lugar, un coronel, desafiando el resentimiento de los demás, cumple una promesa hecha anteriormente y hace sepultar el cadáver. Lastra ha demostrado convincentemente que en el fondo de la novela está la tragedia de Sófocles, *Antígona*, citada en el epígrafe, pero su interpretación de la obra principalmente como producto de una «visión de un presente social concreto», no nos parece satisfactoria. No cabe duda de que Macondo esté presentado aquí como un pueblo en pleno derrumbamiento, moralmente podrido y en el fondo abyecto. La lluvia en «Isabel viendo llover en Macondo», un cuento desgajado de *La hojarasca*, simboliza evidentemente, como sostiene Vargas Llosa, la descomposición y la decadencia del lugar. Pero el tono de *La hojarasca* no es el de una novela de protesta, y el hecho de que se base en una tragedia clásica indica que García Márquez buscaba un sentido más universal. En efecto, la clave de la novela se encuentra en el diálogo, en el capítulo 8, en que el coronel, sin comprender su propio motivo, le pregunta al doctor: «Dígame una cosa, doctor: ¿usted cree en Dios?» La respuesta ambigua del médico explica las rarezas de su comportamiento y su encierro durante años. Con o sin Dios, la existencia es algo inexplicable y desconcertante; el autoencierro del médico, y su suicidio, significan, ante todo, una protesta metafísica. Esto lo expresa perfectamente Vargas Llosa al indicar que el individualismo, el fatalismo, la soledad y el inmovilismo de Macondo configuran una concepción pesimista de la existencia humana, dominada por «la visión esencialista del hombre y de la historia» (pág. 274), en que «El hombre es una esencia anterior a su existencia, que la praxis no puede en ningún caso cambiar» (pág. 270). Esto es el punto de partida de *Cien años de soledad*. *La hojarasca* consta de 12 capítulos que integran 28 monólogos divididos entre el coronel, su hija Isabel y su nieto de diez años. Desde la aparición de esta novela, García Márquez fue atacado por críticos de la izquierda por haber evitado enfrentarse directamente con los problemas sociales en Colombia. También se ha criticado el excesivo apego a los métodos narrativos de Faulkner, la falta de diferenciación entre los personajes principales y la dudosa pertinencia de dos episodios relatados por el niño. Pero así y todo hay que vencer la tentación de ver en *La hojarasca* sólo el libro en que se inventó Macondo. Por sus muchos elementos ambiguos, por el fuerte determinismo que rige la vida de los personajes y por ciertas descripciones extravagantes (como la de la llegada a Macondo de la familia de Isabel, en el segundo capítulo), está más cerca que *La mala hora* de *Cien años de soledad*.

Así como «Isabel viendo llover en Macondo» se desgajó de *La hojarasca* en plena elaboración, *El coronel no tiene quien le escriba* (terminado de escribir, después de once borradores, a principios de 1957 y publicado el año siguiente) se desgajó de *La mala hora* (1962). El contexto de estas obras es «la violencia», la guerra civil colombiana que, empezando con el «bogotazo» de 1948, duró casi veinte años. Pero el tema común de ambas no es tanto la guerra en sí cuanto sus efectos morales. Ya en *La hojarasca* García Márquez había subrayado el contraste entre el valor del anciano coronel y el resentimiento vengativo de los demás vecinos. En *El coronel...* asistimos al proceso de concienciación en que otro viejo coronel, agobiado por el asesinato de su hijo, por la pobreza y por la enfermedad de su mujer, descubre en el gallo de pelea de su hijo muerto un símbolo de fidelidad a la vida y de resistencia a la opresión. Al final de la novela el coronel cobra conciencia clara de que toda su vida de setenta y cinco años ha culminado al proferir el grito de desafío que remata el texto: «Se sintió puro, explícito, invencible en el momento de responder "Mierda".» Es el único personaje de García Márquez que, al enfrentarse con su propia esencia, no muere o se retira del mundo.

A él corresponde en *La mala hora* el dentista, quien, con su mujer, ha soportado años de intimidaciones y atropellos sin someterse a la dictadura. Pero en este caso el dentista no es el personaje central. Al contrario, el protagonista de *La mala hora* es el alcalde, el representante del gobierno opresor, venido al pueblo «furtivamente con una vieja maleta de cartón amarrada con cuerdas y la orden de someter al pueblo a cualquier precio» (pág. 160)[44]. Contrapesando con gran pericia los varios aspectos de la personalidad de este funcionario y de su situación precaria en el pueblo (valor y venalidad, aislamiento sexual y dominio político absoluto, dolor físico y miseria espiritual) García Márquez logra inspirar al lector sentimientos, ya de repulsión, ya de simpatía y hasta de compasión hacia este hombre que prefigura el dictador de *El otoño del patriarca*. Comparándolo con el ño Pernalete de Gallegos nos damos cuenta del enorme salto cualitativo que representa *La mala hora* respecto a *Doña Bárbara* como novela de protesta. Incluso el cura, el P. Ángel, sin llegar a ser todo un hombre como el Cachorro de *La hojarasca*, por su pobreza estoicamente soportada y el tesón con que impone sus toscos principios de moralidad pública, conserva cierta dignidad. Pero fracasan tanto el alcalde como el cura. El terrorismo moral

[44] Gabriel García Márquez, *La mala hora*, 8.ª ed., Buenos Aires, 1972*.

del sacerdote sólo produce hipocresía, mientras que la rebelión sofocada por el alcalde estallará con renovada violencia al final de la novela.

Cada una de las narraciones principales de García Márquez hasta *La mala hora* contiene un símbolo central: el encierro, la lluvia, el gallo y ahora los pasquines que sacuden la modorra del pueblo provocando dos muertes y una nueva ola de represión. «Éste era un pueblo decente antes de que vinieran ustedes», le dice una mujer al alcalde, aludiendo a él y a sus partidarios. Otra mujer «presintió que algo que había empezado a acabarse desde hacía mucho tiempo había por fin terminado» (pág. 92), frase que trae a la memoria otra de *La hojarasca* que nos informa de que el coronel «No sabía que esa tarde estaban comenzando las cosas que hoy concluyen». Ese «algo» a que se refiere la mujer en *La mala hora* es precisamente la decencia y la solidaridad social. Los pasquines que «no eran obra de una sola persona» (pág. 141) simbolizan la disolución social, la inminencia de otra orgía de violencia inútil. A pesar de los indicios de esperanza que nos ofrecen personajes como el coronel y el dentista, es difícil evitar la conclusión de que el símbolo central de toda la obra de García Márquez sea el de los pescaditos de oro en *Cien años de soledad:* hacer para deshacer. Ese hacer para deshacer es lo que explica la semejanza entre las últimas páginas de *La mala hora* y las primeras.

Otro elemento técnico que la novela tiene en común con *La hojarasca* es el que Vargas Llosa llama «el dato escondido»: nunca sabemos quién puso o quiénes pusieron los pasquines en las puertas. También se nos escamotea de nuevo el clímax dramático. Así como no se nos cuenta si los vecinos del pueblo dejaron sepultar al médico o si el gallo del coronel vencerá, en *La mala hora* no nos enteramos de lo que pasa después del momento crítico en que se descubren las armas escondidas por el peluquero. Pero la diferencia entre el tono de *La mala hora* y el de los relatos anteriores viene de la ausencia de elementos fantásticos como, por ejemplo, los caballos que dormían con mosquitero, o los jazmines que salen a vagar en *La hojarasca.* Tampoco hay personajes estrafalarios en *La mala hora.*

Todo eso cambia radicalmente con «Los funerales de la Mamá Grande» (escrito en 1959; publicado en 1962), que inaugura una nueva etapa en el desarrollo del humorismo dentro de la novela latinoamericana moderna. Mucho antes de su apoteosis en *Gran Señor y rajadiablos* (1948) de Barrios y *Todas las sangres* (1964) de Arguedas, Gallegos había renovado el tema algo manoseado del supercacique encarnándolo en una mujer. La Mamá Grande da la mano, por un lado, a Doña Bárbara, y, por otro, a los Ventura y Ventura de la vasta Casa de Campo en

la novela homónima de Donoso. En vez de atacar de frente al caciquismo rural, García Márquez opta por ridiculizarlo, sin amargura y sin agresividad, pero al mismo tiempo sin dejar que la regocijada deformación de la realidad haga olvidar que el blanco de la sátira, como en Donoso, lo constituyen los terratenientes oligárquicos latinoamericanos. La Mamá Grande es todavía una Doña Bárbara, pero ahora está vista por un cronopio de genio. Toda la fantasía desaforada, toda la exageración humorística, todo lo mítico-épico latentes en la página de *La hojarasca* que enumera el «extravagante y engorroso cargamento» que lleva consigo la familia de Isabel al llegar a Macondo explota aquí. Se ve claramente cómo García Márquez adaptó y desarrolló las técnicas de exageración gigantesca y de enumeración cómica inventadas por Rabelais, sobre todo, en la primera parte de *Gargantua*. La diferencia principal entre «Los funerales de la Mamá Grande» y *Cien años de soledad* reside en que el relato se basa, fundamentalmente, en una distorsión de la realidad objetiva, mientras en la novela asistimos a la creación de una realidad mucho más autónoma.

Sobre la temática de *Cien años de soledad* no hay unanimidad de pareceres. Estamos de acuerdo con E. Rodríguez Monegal[45] cuando afirma que hay en el fondo del libro «una última revelación totalmente metafísica» y que ésta tiene que ver con nuestro concepto de la realidad misma. Con respecto a eso, el episodio clave es, sin duda alguna, el de la masacre de los trabajadores de la Compañía Bananera, reflejo directo de un episodio histórico que el gobierno colombiano logró presentar, sin embargo, como un episodio inventado. No hay que pasar por alto las palabras del P. Reyna, el cura de Macondo: «A mí me bastaría con estar seguro de que tú y yo existimos en este momento»[46]. El episodio de la masacre y las palabras del sacerdote sugieren las posibilidades (puestas en circulación por Borges) de que no hay una clara distinción entre la realidad y la ficción, y de que todos padecemos de irrealidad.

No es del todo fácil conciliar estas ideas con otros aspectos de la ideología de García Márquez, tal como aparecen en *Cien años de soledad*. Pues, si todo es (o puede ser) ficticio, ¿para qué interesarse por, digamos, el destino del hombre o los problemas de Latinoamérica? Sin embargo, la línea divisoria entre los críticos de *Cien años de soledad* se-

[45] Emir Rodríguez Monegal, «Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*», en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1972, páginas 15-42.

[46] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 42.ª ed., Buenos Aires, 1974, pág. 345.

para precisamente a los que interpretan la novela primordialmente como una metáfora de la condición humana, de los que la ven, ante todo, como una exploración de la situación histórica de Latinoamérica. Para los primeros (Carmen Arnau, Julio Ortega, J. M. Oviedo, J. Higgins, entre otros), la circularidad del tiempo en Macondo, el determinismo ineluctable que rige la vida de los macondinos, la soledad, la violencia, la maldición que pesa sobre los Buendía, etc., expresan el hondo pesimismo existencial de García Márquez y su visión trágica de la vida humana. Mientras, para los segundos (Ángel Rama, Suzanne Levine, Isías Lerner, Emmanuel Carballo y otros), lo más importante es la presentación en la novela de problemas sociales y políticos, las guerras, el imperialismo económico, las matanzas, los robos de tierras y la opresión de los pobres, es decir, en general, el elemento de denuncia.

Como en *Pedro Páramo* de Rulfo, encontramos en *Cien años de soledad* una suerte de parodia del mito de Adán y Eva. Hay, como señala Ortega[47], un «Génesis» en que José Arcadio, el fundador de Macondo, y Úrsula, su mujer, viven virginalmente, sujetos a una prohibición. La muerte de Prudencio Aguilar (=el mito de Caín) y la rebelión de la pareja contra la prohibición producen un «Éxodo» y la maldición que persigue a todos los Buendía. En todo lo demás, apunta Arnau, persiste un tono de «sarcasmo teológico», sobre todo en lo relacionado con las mujeres: Remedios la bella satiriza en cierto modo a la Virgen; Amaranta satiriza el ideal cristiano de la virginidad; en Fernanda del Carpio se nos presenta una imagen deformada de la mujer cristiana tradicional. Finalmente, la novela termina con la apocalíptica destrucción del mundo macondino.

Fijémonos, ante todo, en el punto fundamental: hay una *caída*, pero no hay una *redención*. A pesar del tono festivo de la novela, no es difícil percatarnos de que la vida de los Buendía está rodeada de soledad, violencia, frustración y sufrimiento, enmascarados, pero no del todo escondidos por las aventuras y las orgías sexuales. Todo termina en la muerte o en la futilidad simbolizada por el hacer y deshacer los pescaditos de oro. El coronel Buendía acaba orinando sobre el castaño (=el árbol de la ciencia). Más irónico todavía es precisamente cuando el último Aureliano y Amaranta Úrsula logran romper el círculo de la soledad y descubren el amor auténtico, cuando se cumple la maldición y todo se aniquila.

[47] Julio Ortega, «Cien años de soledad», en Amster, *Asedios...*, págs. 74-88.

Detrás de esa vaga alegoría bíblica no es difícil vislumbrar una cosmovisión amarga y negativa; sabemos que en una versión anterior de la novela el último Aureliano terminaba suicidándose. Suzanne Levine[48], al comparar *Cien años de soledad* con *Pedro Páramo*, llega momentáneamente a hablar de la «visión más afirmativa y vital» de García Márquez, pero ella misma por fin reconoce su escepticismo en cuanto a los beneficios de la sociedad contemporánea y en cuanto al «mito de una sociedad primitiva». Más consecuentes son E. Carballo, Olga Carreras González y Claude Bouché, quienes reconocen en la descripción de Macondo (y por extensión, de Latinoamérica) lo que el último llama una «gangrena secreta». Dos ejemplos bastan para ilustrar este proceso. En el primero, las guerras civiles empiezan con la rebelión contra los desmanes de los conservadores, y en un tono de protesta, pero terminan en «una sangrienta rivalidad de caudillos», y en un tono de ironía. El segundo ejemplo lo brinda el episodio de la Compañía Bananera que desemboca en la masacre. Hay aquí hasta un cambio de estilo, que deriva hacia el realismo por única vez en toda la novela, y que revela la indignada protesta del autor. Pero cuando la Compañía se traslada a otro sitio, Macondo se hunde.

Hablando con González Bermejo[49] en 1970, García Márquez afirmó que «la soledad es lo contrario de la solidaridad..., es la esencia del libro». Parece ser que aquí el autor saca a relucir la vieja idea de la falta de auténtica sociabilidad en América Latina para explicar los problemas históricos y actuales del subcontinente, tan transparentemente reflejados en su novela. De ser así, García Márquez estaría peligrosamente cerca de la doctrina de la inferioridad racial de los latinoamericanos tan traída y llevada a principios de este siglo. Se diría que las ideas de circularidad y determinismo reflejan una falta de fe, por parte de García Márquez, en la posibilidad de cambiar el curso de la historia mediante los esfuerzos humanos. En efecto, todo en Macondo parece representar una evasión de la historia concebida como un proceso dinámico y lineal. Los Buendía cultivan el mito idílico de una vida todavía no contaminada por la modernidad que corresponde casi a una abdicación de la responsabilidad humana. La idea de una maldición implica que las cosas están determinadas por sus orígenes y que todo cambio lleva a peor. Frutos de este mito y de este temor a la historia (una historia, hay que reconocerlo, tan llena de desastres en Latinoamérica)

[48] Suzanne J. Levine, *El espejo hablado*, Caracas, 1975, pág. 31.
[49] Ernesto González Bermejo, *Cosas de escritores*, Montevideo, 1971, pág. 27.

son el conformismo y la pasividad (ya que la actividad no lleva a ninguna parte) o bien la fe en figuras mesiánicas, quienes, como el coronel, suponemos romperán la cadena del determinismo. Pero tales figuras, en realidad, sólo atraen nuevos desastres.

Rechazamos sin más la opinión de Vargas Llosa, según la cual «el desamparo moral del hombre americano» que simbolizan los Buendía no se relaciona con nada intrínseco, sino con «la sujeción a una metrópoli extranjera, la prepotencia de las castas locales, la ignorancia, el atraso». Es una interpretación atrayente, pero imposible de relacionar con el texto. Sin embargo, este enfoque ha tenido un éxito que era de esperar. Sergio Benvenuto y Josefina Ludmer, entre otros, ven en la soledad de los Buendía un símbolo del subdesarrollo, y en el final de la novela el fin de una época de colonialismo económico y cultural. Ambos críticos parecen aceptar la premisa de una redención de Latinoamérica por medios revolucionarios que no figura para nada en el texto, ni siquiera por implicación. García Márquez no nos cuenta la historia de una América Latina paradisíaca, corrompida y explotada por la invasión de lo moderno, sino la historia de una América Latina corrompida y explotada, sí, pero también incapaz de hacer fructificar las semillas del progreso económico y social con o sin la presencia de extranjeros.

Ludmer, en el mejor libro sobre la técnica de García Márquez en *Cien años de soledad*, demuestra que la estructura de la obra es en el fondo simétrica: «Tiene veinte capítulos sin numerar; los diez primeros narran una historia; los diez segundos la vuelven a narrar invertida.» Con el nacimiento de los dos hijos de José Arcadio primero, la narración se bifurca. En cada generación habrá, de ahora en adelante, dos tendencias antagónicas que se enfrentan («los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida; los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores»), aunque las posiciones iniciales están invertidas en la tercera generación. En cada generación, uno de los Buendía muere fusilado y otro escapa; uno tiene hijos gemelos y el otro no; uno se dedica a la violencia y la crueldad y el otro sufre las consecuencias. También en cada generación, los hombres de la familia sufren un cambio brusco de personalidad: el tercer José Arcadio, por ejemplo, empieza como profesor pacífico, pero termina como un dictador local sanguinario, mientras su tío, el coronel Aureliano, después de sus campañas militares, se retira a fabricar pescaditos de oro. Las antítesis, las dualidades simétricas y las imágenes reflejadas como en un espejo, se agregan a las técnicas de exageración irónica y al empleo sistemático de lo fantástico, lo milagroso y lo mágico ya experimentado anteriormente. Pero más que la ri-

queza inventiva, más que la delirante sucesión de episodios absurdos o siniestros, más que las simetrías y los saltos cronológicos, lo que finalmente caracteriza a *Cien años de soledad* es la discrepancia entre lo narrado, que resulta siempre trágico, y el tono humorístico con que se narra. Carlos Fuentes parece ser el único que se haya dado cuenta cabal del significado de esta discrepancia:

> García Márquez —escribe— convierte el mal en belleza porque se da cuenta de que nuestra historia no es sólo fatal: también, de una manera oscura la hemos deseado. Y convierte el mal en humor porque, deseado, no es una abstracción ajena a nuestras vidas[50].

La palabra importante aquí es «deseado». Fuentes sugiere que García Márquez trata humorísticamente los problemas de Latinoamérica por haber reconocido que no los impone una fatalidad abstracta, sino que resultan, al menos en parte, de decisiones hechas por los latinoamericanos mismos. De ser así, la función del humor en la novela sería la de inducir al lector a aceptar la realidad de Latinoamérica con resignación divertida en vez de procurar cambiarla.

El problema que presenta *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) surge precisamente de la dificultad de relacionar el desbordante humorismo de este relato con algún fondo serio. La reacción de los críticos ha sido extremamente cauta. Vargas Llosa no se pronuncia. Peel[51] establece un interesante paralelo con *Aura*. McMurray[52] sugiere que el relato constituye una inversión irónica del cuento de hadas tradicional: el Príncipe Azul libera a la doncella esclavizada, pero ésta le rechaza y se marcha con el tesoro. De acuerdo con esta última interpretación, creemos que la historia de Eréndira ofrece otra muestra del arraigado antirromanticismo de García Márquez, ya visible en las páginas finales de *Cien años de soledad*. Al contrario de Rulfo y de Cortázar, quienes parecen ver en el amor la posibilidad de una reconciliación con la situación humana, García Márquez parece negar sistemáticamente tal salida a sus personajes, los cuales quedan siempre al final, como Ulises aquí, dominados por la sole-

---

[50] Carlos Fuentes, «Macondo, sede del tiempo», en *Sobre García Márquez*, ed. Pedro S. Martínez, Montevideo, 1971, pág. 113.

[51] Roger M. Peel, «G. García Márquez y *La increíble y triste historia...*», en *Estudios en honor a J. J. Arrom*, ed. Andrew P. Debicki y Enrique Pupo-Walker, Chapel Hill, Estados Unidos, 1974, págs. 277-288.

[52] George R. McMurray, *Gabriel García Márquez*, Nueva York, 1977, pág. 112.

dad y el miedo. Una vez más, la acción, en sí, en *La increíble y triste historia...* no lleva a ninguna parte.

Por eso, Vicente Bolletino puede hablar del personaje central típico de García Márquez como un personaje «sufrido, consciente de la inutilidad de los esfuerzos sociales»[53]. Ahora bien, ¿cómo se puede conciliar esa actitud con la de un dictador autoritario y feroz? El patriarca de *El otoño del patriarca* (1975) está al extremo opuesto del médico de *La hojarasca,* que vive encerrado por no haber querido tomar parte en la lucha política. Pero el patriarca, un *alter ego* más carnavalesco del coronel Buendía sumido en la soledad de su círculo de tiza, es también un encerrado. Los seis fragmentos de que se compone el texto están construidos de modo análogo a los capítulos de *Cien años de soledad.* Hay de nuevo, como ha demostrado Jacques Joset[54], en un excelente artículo, «un vaivén cronológico que nos hace saltar sea hacia el pasado, sea hacia el futuro». Igualmente, en estos fragmentos, García Márquez echa mano, como en «Los funerales de la Mamá Grande», de los recursos habituales de enumeración cómica y de exageración satírica. Un tercer elemento técnico que liga *El otoño...* a otros libros de Gabriel García Márquez, como *La hojarasca* o *La mala hora,* es el empezar desde el momento final de un largo proceso (véanse las dos citas en la pág. 127). Pero la técnica fundamental de esta novela está constituida por la coexistencia en ella de un proceso aumentativo, de expansión de los límites del poder aparente del patriarca y un proceso reductivo de su personalidad y de su poder efectivo. El triunfo final del segundo proceso coincide con el momento de la muerte del dictador.

El patriarca es, como escribe Julio Ortega, un personaje arquetípico: «ha sido testigo del desembarco de Colón, pero es también uno de los generales de la emancipación americana y el socio de la invasión norteamericana»[55]. Hijo de padre desconocido y soldado anónimo, ha llegado al poder supremo. Para conseguir esto ha ido matando a sus rivales y explotando el apoyo de ingleses y norteamericanos. Pero no le basta a García Márquez investir al patriarca de la realidad del poder, sino que (alineándose en esto con Asturias) crea en torno a él el mito. En «los tiempos de gloria» que precedieron su otoño curaba a leprosos, paralíticos y ciegos con puñados de sal, procreaba cinco mil hijos,

[53] Vicenzo Bolletino, «El concepto trágico de *La hojarasca*», *Hispl,* 53, 1975, páginas 49-59.

[54] Jacques Joset, «Cronos matando al otoño», *Revlh,* 94, 1976, págs. 95-102.

[55] Julio Ortega, «El otoño del patriarca», *HR,* 46, 1978, págs. 421-426.

identificaba a un enemigo entre una muchedumbre después de años de búsquedas infructuosas por parte de sus agentes, hacía construir un barrio entero nuevo en torno a la casa de la mujer amada, y así siempre hasta que trasciende el estado mítico y alcanza la divinidad. Este «hombre sin padre», tres personas en una, hijo de Bendición Alvarado, «a quien los textos escolares atribuían el prodigio de haber concebido sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico» (pág. 51)[56], se identifica finalmente con el Todopoderoso, al devolver la vida a criaturas muertas, hacer bajar las aguas de las inundaciones y pronunciar el bíblico «Yo soy el que soy yo».

Pero ¿quién es? Un condenado a la incertidumbre, a la soledad, a una suerte de no-existencia cuyo símbolo es la ausencia del amor. Repetidas veces el narrador colectivo se refiere al patriarca como a un ser terriblemente triste, «ahogado solitario» (pág. 191), «un huérfano grande y solo» (pág. 100) incapaz de descubrir su lugar en el mundo y casi sin identidad; peor aún, ni siquiera «dueño de todo su poder» (pág. 103), víctima como es de la adulación y del servilismo, por una parte, y de la prepotencia de los gringos, por otra. Contrafigura gigantizada del alcalde de *La mala hora,* termina como aquél preguntándose «quién era víctima de quién» (pág. 227). La «tragedia íntima» (pág. 229) de este fantasma endiosado se vuelve a enfatizar en las últimas páginas de la novela, en las que, en contraste con el pueblo, «esta gente sin historia que no cree en nada más que en la vida» (pág. 159), el patriarca viene presentado como un hombre «condenado a no conocer la vida sino por el revés», un hombre cuya sed de poder radicaba en su incapacidad de amar. García Márquez cumple, sin duda alguna, su propósito de estudiar primordialmente «la patología del personaje» y no «los efectos sociales» de su régimen, pero lo que hace que *El otoño del patriarca* sea inferior como novela a *Yo, el Supremo* de Roa Bastos, es la simplificación implícita en este contraste.

Una lectura de *El otoño del patriarca* confirma la tesis de que existe en toda la obra de García Márquez un conflicto entre, por un lado, un apego visceral a la vida que se manifiesta por medio del humorismo y, más ambiguamente, por el papel otorgado al amor en las varias novelas; y por el otro, un rechazo de la vida, cuya expresión es la soledad de los personajes y la importancia concedida al determinismo, junto con la visión esencialista del destino y de la personalidad. De las men-

[56] Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Barcelona, 1975[5].

cionadas, ninguna obra de García Márquez escapa a esta contradicción.

Reaparece en sus dos siguientes novelas: *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *El amor en los tiempos del cólera* (1985). La primera es más fiel a la visión pesimista del autor, mientras la segunda, que es una larga historia de amor, incluye algunos de los elementos neorrománticos y folletinescos que caracterizan un sector de la narrativa del posboom (por ejemplo, las novelas de Isabel Allende). *Crónica...*, una de las obras más inquietantes de García Márquez, describe el asesinato de Santiago Nasar por los gemelos Pedro y Pablo Vicario, quienes cometen el crimen contra su voluntad, pero impulsados por lo que consideran la obligación de vengar el honor de su hermana Ángela[57]. No se llega a saber nunca si Santiago es de veras culpable, de modo que, leída metafóricamente, la novela pone en tela de juicio otra vez nuestra comprensión de la realidad. No sólo el misterio queda sin explicar, sino también es inexplicable el hecho de que nadie intente seriamente impedir un asesinato pregonado anteriormente a los cuatro vientos. En las historias de asesinatos convencionales, normalmente se postula una explicación en términos racionales de una serie de eventos que al principio parece dificilísimo interpretar. Por eso mismo, tales historias tienden a confirmar nuestra cómoda presuposición de que vivimos en un mundo comprensible y entre personas cuyo comportamiento es también al fin y al cabo generalmente inteligible. *Crónica...*, en cambio, sugiere lo contrario. Lo prueba, *inter alia*, el tono sarcástico con el que se trata al magistrado, cuyo deber es precisamente dar cuenta cabal a las autoridades de lo que acaba de suceder.

Otro elemento de complicación es el papel atribuido a la fatalidad, mediante una serie de premoniciones que pasan inadvertidas o mal entendidas, y de advertimientos que no llegan al destinatario o de los que se hace caso omiso. El papel del obispo funciona como el del magistrado: sugiere que la fe es de dudosa pertinencia en un mundo tan evidentemente dominado por las fuerzas del mal. Desde la época de los románticos la fatalidad ha simbolizado en la literatura el colapso de la confianza en la Providencia Divina. También *Crónica...* ilustra de nuevo la actitud crítica de García Márquez frente a sus compatriotas. Queda manifiesta la responsabilidad colectiva de los vecinos del lugar, sobre todo cuando el narrador se refiere a «una muerte cuyos culpables

[57] Véase Hugo Méndez Ramírez, «La reinterpretación paródica del código de honor en *Crónica de una muerte anunciada*», *Hispania* (Los Ángeles), 73, núm. 4, 1990, páginas 934-942.

podíamos ser todos»[58]. La casi indiferencia de los líderes de la comunidad y la despreocupación de los demás durante las horas anteriores al crimen confirman una vez más la escualidez moral que tan frecuentemente caracteriza el comportamiento de los personajes de García Márquez. Técnicamente, en la estructura de la novela, como en *Cien años de soledad*, la narración lineal es reemplazada por una serie de circularidades alternantes que nos llevan tanto al pasado como al futuro del asesinato, pero siempre vuelven inexorablemente al acontecimiento central. Sin embargo, en vez de ahondar en el significado de las circunstancias que lo rodean, las vacían progresivamente de inteligibilidad[59].

En *El amor en los tiempos del cólera,* el autor se propone imitar, al menos a un nivel superficial, un tipo de literatura más popular del que solemos asociar con los escritores del Boom. Cabe atribuir el origen de la tendencia (a veces considerada posmodernista) a incorporar elementos «pop» en la narrativa literaria, a las novelas de Puig. Algo análogo vemos en las radionovelas perpetradas por Camacho, el escribidor, en *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa y en los elementos de «novela rosa» que asoman en *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* de Donoso. ¿Se trata de novelas en las que los autores se alinean con el posboom? En un excelente ensayo, Fiddian ha mostrado que existen varios niveles de lectura en *El amor...*[60], pero probablemente el tema central es el amor físico a diferentes edades y en diferentes situaciones. La novela describe el matrimonio de Fermina Daza y Juvenal Urbino, y la infatuación de Florencio Ariza con Fermina que dura más que el matrimonio. Sólo llega a su consumación física después de medio siglo de espera, cuando los amantes han sobrepasado los setenta años.

Un párrafo clave establece el contraste entre la vida matrimonial y el amor verdadero. De las esposas, García Márquez escribe:

> Sólo ellas sabían cuánto pesaba el hombre que amaban con locura, y que quizás las amaba, pero al que habían tenido que seguir

[58] Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada,* Bogotá, Oveja Negra, 1981, pág. 107. Véase sobre este aspecto de la novela Gustavo Pellón, «Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 12, núm. 3, 1988, págs. 397-413.

[59] Véase Donald. L. Shaw, «*Chronicle of a Death Foretold*: Narrative Function and Interpretation», en Bradley Shaw y Nora Vera-Godwin, *Critical Perspectives on García Márquez,* Lincoln, Universidad de Nebraska-Lincoln, 1986, págs. 91-104.

[60] Robin Fiddian, «A Prospective Post-Script: A Propos of *Love in the Times of Cholera*», en Richard Cardwell y Bernard McGuirk, *Gabriel García Márquez. New Readings,* Cambridge, Universidad de Cambridge, 1987, págs. 191-205.

> criando hasta el último suspiro, dándole de mamar, cambiándole los pañales embarrados, distrayéndole con engañifas de madre para aliviarle el terror de salir por las mañanas a verle la cara a la realidad. Y sin embargo, cuando lo veían salir de la casa instigado por ellas mismas a tragarse el mundo, entonces eran ellas las que se quedaban con el terror de que el hombre no volviera nunca. Eso era la vida. El amor, si lo había, era una cosa aparte: otra vida[61].

A la luz de ese párrafo no sería aventurado sugerir que la novela al final proclama el triunfo sobre la existencia gris de los esposos de un amor fuera del matrimonio, un amor total: «Un estado de gracia que no era un medio para nada, sino un origen y un fin en sí mismo» (pág. 400). Pero Fiddian demuestra que numerosos detalles contradicen tal interpretación. Se tiende a parodiar sutilmente los elementos hiperrománticos del texto en el momento mismo de incorporarlos. La vida y la dura realidad ponen en tela de juicio sin cesar el ideal del amor; la poca felicidad que se logra se revela extremamente frágil. Sobre todo el final de la novela resulta deliberadamente ambiguo. Así como el largo matrimonio de Fermina se convierte con el tiempo en una forma de servidumbre, mientras el medio siglo de espera de Florencio está aliviado por una serie ininterrumpida de aventuras sexuales, así la reunión final de los dos tiene lugar en medio de contratiempos cómicos y coincide con el suicidio de América Vicuña, una de las muchas amantes anteriores de Florencio. Mientras Isabel Allende o Laura Esquivel, por ejemplo, no vacilan en introducir en sus novelas un sentimentalismo sin complicaciones, típico de la vuelta en el posboom al tema del amor, García Márquez, como Puig y Donoso, prefiere tratarlo con un ligero y subversivo toque de ironía.

En *El general en su laberinto* (1989) seguimos a Simón Bolívar en su último viaje por el río Magdalena desde Bogotá a Santa María, donde muere en diciembre de 1830. Al contrario de *Gringo viejo* de Fuentes, en que es un norteamericano desencantado con su propio país el que va a buscar la muerte en medio de una revolución que no comprende, en este libro de García Márquez se trata de uno de los grandes artífices de la liberación de Hispanoamérica, Bolívar mismo, que toma el camino hacia la muerte convencido de que todos sus esfuerzos han sido en vano. Es decir, el mensaje implícito en el tratamiento de la historia en *Cien años de soledad* (que, según Lucila Mena, enseña «el predominio

[61] Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Bogotá, Oveja Negra, 1985, pág. 278.

de la deshumanización y el odio sobre el amor y la solidaridad»)[62] aquí se hace por demás explícito. El fracaso y el desengaño del coronel Aurelio Buendía, personaje ficticio, reaparecen ahora en el fracaso y el desengaño de Bolívar, personaje histórico. Las últimas palabras del Libertador («la vida que nunca más, por los siglos de los siglos, volverá a repetirse»)[63] niegan el concepto de la circularidad de la historia que domina *Cien años de soledad*. En su lugar se postula la idea de la historia como un laberinto que ni siquiera los grandes protagonistas históricos, como Bolívar, logran comprender. Si en *Cien años de soledad* Melquíades cree vislumbrar un futuro para Macondo en el que «Sería una ciudad luminosa con grandes casas de vidrio, donde no quedaba ningún rastro de la estirpe de los Buendía» (ed. cit., págs. 52-53), en *El general en su laberinto* no se alude a tal posibilidad de redención. Al lado del autor que, a través de siete redacciones del texto, se da cada vez más cuenta de «el horror de este libro», se coloca el sobrino de Bolívar, Fernando, a quien, tras acompañar a su tío por todo su último viaje, «el destino le deparó la inmensa fortuna de perder la memoria» (ed. cit., pág. 267). No hacen falta más comentarios sobre el tono amargo de esta meditación acerca de uno de los momentos claves de la historia hispanoamericana.

Igualmente amargo es el tono de *Del amor y otros demonios* (1994), otra contribución de García Márquez a la nueva novela histórica y más precisamente al ramo de ella que pretende revelar un nivel más hondo de la verdad del que encontramos en la historia académica y oficial. Como *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992) de Gustavo Sainz, la novela critica la mentalidad clerical, opresora y supersticiosa que dominaba el periodo colonial. Ambientada en Cartagena de Indias durante la segunda mitad del siglo XVIII, narra la historia de una chica de doce años, Sierva María, hija del Marqués de Casalduero. La muerde un perro con rabia y como consecuencia sospechan que sufre de hidrofobia. Sin embargo, reinterpreta su enfermedad el obispo local como un caso de posesión demoníaca que tiene que ser exorcizada. El exorcista es el Padre Cayetano Delaura, que se enamora de ella, pero no consigue encubrir su pasión. Lo alejan, y ella, encarcelada y maltratada, muere «de amor».

---

[62] Lucila Inés Mena, *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, pág. 59.

[63] Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá, Oveja Negra, 1989, pág. 274.

Casi todos los críticos de *Del amor y otros demonios* han identificado dos temas en la novela: la crítica de la mentalidad de la época y cierta exaltación de la mentalidad de los esclavos negros que ya Carpentier (siguiendo a Spengler) había llamado «fáustica», o sea, llena de vitalidad, de contacto con lo mágico y de anhelos de libertad.

«Es imposible —escribe Sarah de Mojica— desprendernos de una lectura que ve en Sierva María el emblema de la cultura híbrida y liberadora del Caribe»[64]. El problema, para García Márquez, es el de denunciar la mentalidad del periodo sin dividir sus personajes en simpáticos y antipáticos. En realidad, la novela está llena de ambigüedades. En primer lugar, Sierva María colabora con el intento de declararla poseída. Luego su padre evoluciona desde el odio hacia su hija hasta el amor y la compasión. Ciertos acontecimientos, sobre todo el suicidio (si lo es) del Padre Aquino, el único sacerdote capaz de ayudarla, quedan sin explicación. Incluso el obispo, a pesar de sus graves responsabilidades en lo que se refiere a la tragedia de la niña, resulta más equivocado que malvado.

No todo en *Del amor y otros demonios* tiene que ver con «aquel mundo opresivo en el que nadie era libre»[65]. Hay dos temas más universales. Uno es el del amor mismo. Eugenia Muñoz observa que Cayetano resulta casi único entre los personajes masculinos de García Márquez a causa de su capacidad de amar[66]. Pero su conclusión de que el amor en esta novela representa «el camino de la reivindicación, la justicia y la felicidad individual», nos parece erróneo. De ser así, *Del amor y otros demonios* hubiera podido categorizarse hasta cierto punto como una novela del posboom. Al contrario, tiene razón Palencia Roth al afirmar que aquí «el amor es un demonio entre otros en un mundo esclavizado casi por completo»[67]. Si en *El amor en los tiempos del cólera* García Márquez tiende a parodiar el amor romántico, aquí lo demoniza. Es típico de los escritores del Boom. Recordemos la frase de Donoso que mencionaremos en su momento (pág. 184): «mi esencial es no creer en

[64] Sarah de Mojica, «Lugares de la memoria», en Carmenza Klein (ed.), *Apuntes sobre literatura colombiana*, Bogotá, Ceiba, 1992, pág 143. En esta valiosa compilación hay otros estudios de *Del amor y otros demonios* de Eugenia Muñoz, Michael Palencia-Roth, Isabel Rodríguez Vergara y Conrado Zuluaga.

[65] Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Barcelona, Mondadori, 1994, pág. 21.

[66] Eugenia Muñoz, «La verdad en un caso de segregación e hibridación cultural», en Klein, *op. cit.*, pág. 95.

[67] Michael Palencia-Roth, «De amor y otros demonios, tragedia inquisitorial, beatificación africana», en Klein, *op. cit.*, pág. 112.

el amor». El Marqués pone en guardia a su hija contra el poder maléfico del amor y el mismo Cayetano confiesa que el amor es el demonio «más terrible de todos» (ed. cit., pág. 153). Es una de la afirmaciones más desconcertantes del libro. El segundo tema universal es el de la religión. A primera vista existe una dicotomía obvia entre la obcecación de la abadesa del convento de Santa Clara, Josefa Miranda, y la actitud escéptica del médico judío portugués, Abrenuncio, amenazado por la Inquisición. Pero de nuevo, la novela correctamente entendida, resulta todo menos maniquea. Si la abadesa es una fanática y el obispo poco ilustrado, los padres Cayetano y Aquino son personajes amorosamente dedicados a la salvación de Sierva María. Mientras tanto, Abrenuncio mismo defiende a los «buenos cristianos», si bien no sabe cuáles son sus propias creencias personales (pág. 158). Hay que desconfiar de toda interpretación simplista de esta novela singular.

Mario Vargas Llosa (Perú, 1936)

La mayor parte de los escritores del Boom que figuran en este libro emplean innovaciones técnicas que introducen en sus obras en función de un deseo evidente de alejarse de la novela de observación y de cuestionar la realidad que habían aceptado un tanto pasivamente los realistas de estricta observancia. No así Vargas Llosa, de quien se ha escrito, con razón, que es «El único que se digna renovar y desarrollar lo que ya se llama, despectivamente, el realismo burgués»[68]. En su caso, las nuevas formas expresivas: «vasos comunicantes», «cajas chinas», formas nuevas de organizar y utilizar los diálogos, etc., no se emplean para desmontar la realidad, sino para acercar cada vez más al lector a una realidad social y humana que Vargas Llosa se propone denunciar. Si es verdad, como sostienen varios críticos (siguiendo a Rodríguez Monegal), que existe en las novelas de Vargas Llosa una dimensión abstracta y alegórica, es obligado concurrir con J. L. Martín en que «la metafísica apunta esporádicamente y no cuaja»[69].

Por tanto, desconfiamos de la idea de que haya en *La ciudad y los perros* (1963) una «interrogación acerca del paso del hombre sobre la tierra y el sentido final de nuestras acciones», como sugiere J. E. Pacheco en los utilísimos *Asedios a Vargas Llosa*. En este primer periodo de su

[68] Gerald M. Martin, «Vargas Llosa, nueva novela y realismo», *Norte*, Amsterdam, 12, núms. 5-6, 1971 (homenaje a Vargas Llosa), pág. 113.

[69] José L. Martín, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, 1974, pág. 73.

obra, que abarca las obras que van desde los primeros cuentos *(Los jefes,* 1959) a *Conversación en La Catedral* (1969), Vargas Llosa tenía, como él mismo confiesa en *La tía Julia y el escribidor,* «la manía de la ficción "realista"». Lo que importa destacar, con respecto a este periodo, no es un elemento metafísico hipotético, sino el modo en que Vargas Llosa consigue renovar la novela realista superando las viejas formas del realismo documental o testimonial y su visión maniqueísta de la realidad social. No es la «condición humana» lo que primordialmente le interesa a Vargas Llosa, sino el sistema social. Por eso, la única «visión mítica» que se nos ofrece del colegio militar Leoncio Prado de Lima (el escenario de *La ciudad y los perros)* tiene que ver, según el autor mismo, con los mitos sociales definidos como «una serie de actos en los que nadie cree, pero en los que todos están obligados a creer; leyes convencionales sociales...»[70].

En la novela se narran algunos episodios de las últimas semanas en la escuela militar de un grupo de cadetes: el robo del cuestionario de un examen de química; la denuncia del cadete responsable (Cava) por uno de sus camaradas (el Esclavo); la muerte del soplón, y la venganza de un amigo del cadete asesinado contra el presunto asesino (el Jaguar). Sobre la base de estos episodios y de acuerdo con su propia afirmación al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1968 de que «la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica», Vargas Llosa monta una crítica feroz de la sociedad peruana, de la que el colegio es un microcosmos casi perfecto. Los temas de la novela son los temas que dominan todas las novelas de Vargas Llosa en su primera época: la hipocresía, la violencia, la corrupción moral, el falso ideal del machismo y el determinismo social.

El robo del cuestionario, que desencadena los demás episodios, resulta desde el principio de la novela totalmente irónico. Lo de menos son las clases de química o de cualquier otra asignatura. Lo que importa en el colegio es convertirse de «perros» en «hombres», de hacer su aprendizaje a la virilidad mediante la represión sistemática de ciertos valores (la compasión, la consideración para con los demás, el sacrificio de sí mismo) y el cultivo exclusivo de los valores opuestos. Como en *Los ríos profundos* de Arguedas, existe una perfecta simbiosis entre el colegio y la ciudad circundante, subrayada muy eficazmente por la convivencia en el Leoncio Prado de muchachos de diversas clases sociales venidos de diversas regiones del país, y también por los recuer-

[70] Cit. Juan Larco, «La ciudad y los perros», *Casa de las Américas,* La Habana, 5, número 3, 1965, pág. 79.

dos de los principales narradores que evocan su vida en Lima antes de entrar en el colegio. La ironía del episodio inicial se generaliza conforme vamos dándonos cuenta de cómo los padres de los distintos cadetes los han mandado al colegio menos para estudiar que para quitarlos de en medio de situaciones familiares difíciles creadas por la falta de autodisciplina y de principios morales de los propios padres. El único resultado es el de perpetuar males idénticos en sus hijos.

Vargas Llosa es, ante todo, un gran virtuoso narrativo. Su imaginación está siempre rebosante de episodios dramáticos, de situaciones inéditas, en una palabra, de *argumentos.* Él mismo cuenta en *La tía Julia...* cómo se descubrió capaz de encontrar la materia prima de cuentos y novelas en todo cuanto le pasaba por delante. La figura de Pedro Camacho «el escribidor», que produce radioteatros con la misma rapidez con que se transmiten, simboliza esta gran facilidad de invención. Vargas Llosa ha declarado que le gustaría que se leyeran sus novelas como se lee una novela de Dumas o como se ve un buen «western». Ahí están los relatos mismos de Camacho que leemos con avidez, pero también con aquella sensación casi de vergüenza de que hablaba Ortega en *Ideas sobre la novela* al condenar el novelón del siglo pasado. Pero a la vez que quiere atraer nuestro interés como un Dumas o un John Houston, Vargas Llosa siente paradójicamente el imperativo de abarcar todos los aspectos posibles de la realidad, de crear lo que llama «la novela totalizadora». De ahí la riqueza de sus procedimientos técnicos: no es posible enfrentarse con una realidad múltiple, ambigua y muchas veces contradictoria barajando los recursos de la novela realista tradicional.

Como consecuencia, para expresar su visión de la sociedad peruana en toda su complejidad, Vargas Llosa, durante gran parte de *La ciudad y los perros,* abandona por completo la narración lineal y echa mano de una rotación entre diversos narradores (no siempre identificables a primera vista) que no sólo están situados en el punto de confluencia de dos mundos —el de la ciudad de Lima y el del colegio—, sino que mezclan recuerdos de su vida anterior fuera del colegio con recuerdos de sus primeras experiencias como «perros» (cadetes novatos) y con la evocación de las peripecias que culminan en el asesinato del Esclavo y las reacciones que desencadena. Los varios narradores están tratados con distintos enfoques. Uno (el Jaguar) representa, según el autor, el mundo objetivo; está visto siempre desde fuera. Otro (el Boa) representa la pura interioridad; su forma narrativa exclusiva es el monólogo interior. Un tercero (Alberto) es el personaje central, el único a quien se llega a conocer bien, tanto objetivamente como subjetivamente, tanto

dentro como fuera del colegio. Estos narradores figuran entre los victimarios; pero también funciona como narrador Richi, el Esclavo, es decir, la víctima. De modo un poco inverosímil, Vargas Llosa sitúa a los tres narradores que tienen una vida fuera del colegio (al Boa nunca se le ve en la ciudad, debido a su función especial que es la de revelar los aspectos más bestiales de la vida de los cadetes) en torno a una mujer, Teresa, que acaba casándose con el Jaguar. Se ha criticado este aspecto de la novela; pero L. A. Díez demuestra que a través de sus reacciones hacia la misma muchacha se consigue profundizar el contraste de personalidad y de clase social entre Alberto y el Jaguar y subrayar aún más el papel de víctima que le toca al Esclavo. Una técnica de otra índole, destinada a intrigar al lector, es la del dato escondido: durante mucho tiempo no reconocemos en el protagonista de ciertos episodios de actos criminales fuera del colegio al Jaguar.

El éxito de *La ciudad y los perros,* que ha sido constantemente reeditada y de la que existen traducciones al menos a doce idiomas, demuestra la funcionalidad de las varias técnicas empleadas por Vargas Llosa. Pero al cerrar la novela nos queda una duda. ¿Hasta qué punto se trata aquí de una visión negativa del sistema social, o en cambio, de una visión negativa de la naturaleza humana? Vargas Llosa se ha defendido contra la crítica de su ideología afirmando, ora que los personajes *eligen* su propio destino (o sea, negando la existencia en sus novelas de un determinismo aplastante), ora que «la descripción de lo negativo ayuda a los hombres a formarse una conciencia clara de lo que anda mal»[71].

Pero el problema subsiste en *La Casa Verde* (1966). Ambientada en el interior del Perú, en Piura y en la selva amazónica, esta segunda novela de Vargas Llosa vuelve, como *Los pasos perdidos* de Carpentier, a un escenario típico de «la novela de la tierra», concretamente de *La vorágine.* Como la gran novela de Rivera, es una novela de aventuras, llena de episodios truculentos de violencia y de sexualidad. Pero no sólo el escenario ha cambiado desde *La ciudad y los perros,* también se han introducido nuevos elementos técnicos, principalmente un fuerte elemento de simbolismo. En *La ciudad y los perros* el simbolismo, limitado a la vicuña, la *mascota* del colegio, era mínimo. *La Casa Verde,* por el contrario, toma su título de un burdel primitivo peruano. Según Jean Franco, «simboliza las convenciones del machismo»; según Oviedo, es

[71] Mario Vargas Llosa, entrevista con Raúl Vargas en *Excelsior,* Méjico, 1 de septiembre de 1968.

«simbólica de la reprimida sexualidad colectiva»; según McMurray, simboliza «el legado cultural por demás empobrecido dejado por la clase dominante española»[72]. En nuestra opinión, ninguna de estas interpretaciones logra aclarar la relación que debe existir, y que indudablemente existe, entre el símbolo máximo de la novela y el tema central de la misma. La Casa Verde es un lugar donde se bebe, se baila y se fornica. Los piuranos respetuosos de los valores religiosos y morales la odian y la destruyen. Pero resurge de nuevo de sus propias cenizas, dirigida por la hija del fundador original. Todo eso sugiere algo más que un símbolo cultural o sexual. La Casa Verde simboliza en realidad la propensión humana de buscar el deleite más inmediato y rápido, el rechazo del autosacrificio y de la postergación del placer en aras de un mañana mejor.

Interpretado así, el símbolo de la *Casa Verde* se relaciona fácilmente con el otro símbolo importante en la novela, el río, por el que Fushía y Aquilino («encarnaciones de los excesos de dos pasiones, odio y amor», según Lucía Fox)[73] van flotando hacia la muerte. Un símbolo existencial, pues (el río), figura al lado de un símbolo moral (la Casa). Juntos indican el tema de la novela: cómo los hombres colaboramos con el determinismo social y ambiental para destrozarnos. Con razón habla Luchting de «un pesimismo casi desesperado» visible en las novelas de Vargas Llosa[74].

La Casa Verde nos enfrenta con dos tipos de realidad. Una es la realidad escuálida, violenta y cruel del Perú rural. *Mutatis mutandis* es la misma dura realidad que encontramos en *Todas las sangres* de Arguedas. La otra realidad es humana y existencial: casi todos los personajes terminan degradados o destruidos por sí mismos o por otros, o bien por una misteriosa fatalidad inherente a la vida. Para expresar esas realidades gemelas Vargas Llosa entrelaza cinco secuencias de episodios divididos entre dos escenarios: Piura y la selva. Estas cinco secuencias, que cubren un lapso de tiempo de unos treinta años, tienen como eje central la historia de Bonifacia, una niña indígena raptada de su tribu y educada en un convento de monjas. Bonifacia se casa con un sargen-

---

[72] Jean Franco, «El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, Méjico, 1970, pág. 369; José M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad*, Barcelona, 1970, pág. 135; George M. McMurray, «The Novels of Vargas Llosa», *MLQ*, 29, 1968, pág. 332.

[73] Lucía Fox, «Mario Vargas Llosa y su novelística», *RyF*, 11, 1969, pág. 42.

[74] Wolfgang A. Luchting, «Los demonios de Vargas Llosa», *Norte* (Amsterdam), 12, núms. 5-6, 1971, pág. 146.

to de la Guardia Civil, Lituma, pero termina como prostituta en la Casa Verde de Piura. De este modo, su historia se enlaza con la de Anselmo, fundador de la Casa Verde, con la de Lituma y sus amigos «los inconquistables» y con la del cacique indígena Jum, que parece ser su padre. La última secuencia que presenta la historia de Fushía y Aquilino se desarrolla paralela a las demás, pero tiene su punto de enlace en el personaje de Nieves. Todo obedece a un diseño de riguroso orden, cuya elaboración le costó al autor tres años y medio de trabajo.

Vargas Llosa ha explicado, más de una vez, que su propósito principal fue lograr un efecto de simultaneidad realista (ya que en la vida los acontecimientos no se dan linealmente como en una novela tradicional) y a la vez llenar los «huecos» que existen siempre entre un episodio y otro en otros tipos de narración. No cabe duda de que las cinco secuencias son en sí mismas intrínsecamente interesantes y que, como apunta Oviedo, «se van contagiando, vaciándose unas en otras, transfiriéndose sus personajes» (pág. 156). Pero no nos parece que haya una relación *funcional* entre una secuencia y otra como para que la distribución de los varios episodios produzca en el lector (lo cual ocurre, por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes) la sensación de algo orgánico, de un diseño estéticamente inevitable. No es lo mismo una estructura geométrica y regular que una estructura artística.

Entre *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral* (1969) Vargas Llosa publicó un largo relato, *Los cachorros* (1967), que narra la historia de Pichula Cuéllar, un muchacho accidentalmente castrado por la mordedura de un perro. La palabra «pichula» en el argot peruano designa el sexo masculino. Como siempre en Vargas Llosa, el relato funciona magníficamente al nivel realista; es un relato digno de Pedro Camacho el escribidor por su audacia, su novedad y su interés. Pero la crítica ha indicado también varios niveles de simbolismo. Cuéllar es la víctima no tanto del perro como del código del machismo; su emasculación simboliza la de todo su grupo de chicos miraflorinos, y, por ende, de toda la burguesía peruana. Finalmente (y recordando el nombre del perro: Judas), Cuéllar simboliza la crucifixión de un hombre por sus prójimos: el relato viene a ser una metáfora de la crueldad universal.

Conversación en La Catedral cierra el primer periodo de la obra de Vargas Llosa. Novela política, merece colocarse al lado del grupo importante de novelas sobre la dictadura *(Yo, el Supremo* de Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de García Márquez, y *El recurso del método* de Carpentier), grupo cuya aparición marcó uno de los momentos cumbres de la nueva novela. Pero hay una diferencia. Aquí, el Presidente (Odría), cuyo ochenio en el poder, 1948-1956, según el testimonio del

propio Vargas Llosa envileció a toda una generación de jóvenes, disgustándoles con su patria, aparece fugazmente una sola vez. Todo está contado desde el punto de vista de la gente, de los que sufren la apatía y el encanallamiento lento que impone la dictadura, y no desde el punto de vista del dictador. La novela es al Perú de Odría lo que fue *El árbol de la ciencia* de Baroja a la España del 98. Zavalita, estudiante fracasado metido a periodista, va descubriendo, poco a poco, como Andrés Hurtado, las lacras asquerosas de su país. También como en el caso de Hurtado, la situación familiar de Zavalita ofrece un cuadro de la corrupción moral que refleja casi simbólicamente el estado general del país. Los prejuicios raciales de su madre para con su nuera, Ana, y el conformismo egoísta de sus hermanos son ya representativos del modo de ser burgués contra el que Zavalita se ha rebelado inútilmente. Pero el momento más traumático para él en toda la novela llega cuando descubre no sólo que su padre es un homosexual pasivo, sino también que el hecho es notorio y le ha valido a don Fermín su apodo de Bola de Oro. Las relaciones sexuales entre Bola de Oro y su chófer negro Ambrosio, que los degradan a ambos, simbolizan, de modo patente, cómo la burguesía utiliza a la clase baja. No menos simbólico, con relación a la situación de clase en Perú, es el hecho de que Zavalita, un componente potencialmente valioso de la alta burguesía, por su clara conciencia de la podredumbre nacional, abandona su clase para perderse en la amorfa e impotente pequeña burguesía, mientras Cayo Bermúdez, un elemento ya potencialmente nocivo de la clase baja, sube hasta llegar a ser ministro.

Pero si bien el marco de la novela es abiertamente político, con personajes extraídos del mundo político peruano, no es (como ha escrito Jorge Edwards) «el manejo de la corrupción, como instrumento del poder, lo que interesa a Vargas Llosa, sino las consecuencias en el plano individual de vivir en un medio corruptor y corrompido»[75]. El tema de *Conversación en La Catedral* no es, pues, tanto la corrupción cuanto la contaminación: la contaminación de todos por la sordidez moral en que está fundado el régimen. En otras novelas de Vargas Llosa existen raros personajes —el teniente Gamboa, Aquilino— capaces de abnegación y hasta de cierto heroísmo. Aquí todo es mediocridad, todo es derrota. Es interesante notar cómo también la sexualidad, que en determinados momentos de *La ciudad y los perros* funcionaba como

[75] Jorge Edwards, «El gusano de la conciencia», en *Homenaje a Vargas Llosa*, ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1972, págs. 297-301.

un elemento de protesta contra la hipocresía imperante en el colegio y en la sociedad, aquí ha degenerado en vergonzosa sodomía y triste *voyeurisme*. Al machismo obsesivo de las novelas anteriores se contraponen la timidez de Zavalita, la inversión sexual de su padre, el lesbianismo de Queta y Hortensia y el morboso interés que esto suscita en Cayo Bermúdez.

Se ha señalado varias veces que en la técnica narrativa de *Conversación en La Catedral* Vargas Llosa amalgama las técnicas ya ensayadas en sus novelas anteriores[76]. En las partes II y IV, los capítulos están fragmentados y hay una rotación casi regular de los fragmentos que integran las cinco historias principales —o sea, de Zavalita (A), Cayo Bermúdez (B), Amalia (C), Ambrosio (D) y Queta (E)— en grupos de tres o de cuatro. En la parte segunda, capítulo I, por ejemplo, el modelo es: (C B A)+(C B A)+(C B A)+(C B A); mientras en la parte cuarta, capítulo II, el modelo es (A B)+(A D). En cambio, en las partes primera y tercera, Vargas Llosa emplea el método de combinar narrativa en tercera persona y diálogos envasados en otros diálogos con bruscos saltos temporales y espaciales. Esa técnica, que había perfeccionado en *La Casa Verde*, la emplea también sistemáticamente en *Pantaleón y las visitadoras*. Otra vez, empero, surge la duda de si este procedimiento un tanto mecánico, aparte de llenar los espacios huecos de la vieja novela lineal, tenga una justificación estética.

Habrá notado el lector atento que detrás de la complejidad formal de las primeras novelas de Vargas Llosa hay siempre un dualismo. En *La ciudad y los perros* corresponde al dualismo microcosmos-macrocosmos; en *La Casa Verde*, a Piura y la selva; en *Conversación en La Catedral*, a la pareja Zavalita-Ambrosio. En *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977), la alternancia resulta mucho más visible. *Pantaleón...* abre la segunda época en la obra de Vargas Llosa. Hasta entonces había caracterizado sus novelas la solemnidad inherente a la narrativa de protesta social. Oviedo en 1970 habla del «humor poco frecuente en él», y Vargas Llosa mismo afirmó, en su entrevista con Harss, que la realidad contradice el humor. San embargo, recordando a Céline, el novelista concedió que el humor puede interesar cuando expresa la rebelión. Es lo que pasa en *Pantaleón...*, que narra cómo un oficial del ejército peruano «cumplido y maniático», pero ingenuo (una especie de parodia del teniente Gamboa de *La ciudad y los perros)* cumple la

[76] Véase el análisis que hace Rosa Boldori en *Vargas Llosa, un narrador y sus demonios*, Buenos Aires, 1974, págs. 126-127. No estamos conformes con todas sus conclusiones.

orden de montar un servicio de prostitutas ambulante para las guarniciones de la selva y de la frontera. El humor brota de la aplicación de las técnicas más avanzadas de análisis de mercado, de organización logística y de movimientos de mercancías a una actividad tan impropia de las fuerzas armadas.

La sátira, como en las novelas anteriores, se dirige contra la hipocresía del medio ambiente y, en particular, de los altos mandos del ejército, de los sacerdotes castrenses y de Radio Amazonas, hipocresía que por fin logra destruir la organización ya muy eficiente de Pantaleón, convirtiendo a éste en la víctima expiatoria. Casi huelga decir que se repite aquí, en tono de farsa, la historia de Anselmo y la Casa Verde. Como ésta, Pantilandia, la base de operaciones de Pantaleón, se convierte en blanco de los ataques de los (seudo) bien pensantes, quienes triunfan al final cerrando Pantilandia, como los de Piura habían quemado la Casa. Pero sabemos, al cerrar *Pantaleón...*, que el servicio de visitadoras se reorganizará, de la misma forma que la Casa Verde renació de sus cenizas. ¿Se trata, pues, como sostiene Boldori, de una lucha mítica entre libertad y coacción? De ser así, el otro componente de la dualidad temática de la novela, la historia de la secta religiosa, fundada por el hermano Francisco y alimentada por la ignorancia, el fanatismo y la superstición de la gente de todas las clases sociales, constituye un comentario irónico al tema de la liberación de los instintos implícito en la historia de Pantilandia.

Pantaleón es un individuo encantador (si bien ingenuo); pero lo fundamental es que está como robotizado. R. C. Boland escribe: «Si la sátira de Vargas Llosa comporta un mensaje primordial, es el de prevenirnos contra el peligro potencial que amenaza la sociedad moderna, el de caer en el poder de tecnócratas deshumanizadores y de dirigentes sociales tales como el obsesivo Pantaleón»[77]. La función más importante del humor y de la ironía en *Pantaleón y las visitadoras* es satirizar la dedicación ciega de Pantaleón a su deber y su insistencia maniática en llevar a cabo las órdenes sin pararse a contemplar lo que eso significa en la práctica. La frase más significativa que él se dirige a sí mismo en el texto es: «Yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo»[78]. Un segundo tema importante en la novela es el de la hipocresía. Contra este vicio Vargas Llosa esgrime más

[77] Roy C. Boland, «*Pantaleón y las visitadoras*: A Novelistic Theory put into Practice», *Revista de Estudios Hispánicos*, 16, 1982, pág. 24. (Traducción mía.)

[78] Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, 8.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 294.

la ironía que el simple humor. Valga un sólo ejemplo: en el punto culminante del argumento, el representante de la Iglesia, el cura Beltrán, «hace cositas», según la graciosa locución del autor, nada menos que con una de las prostitutas cuya organización él espera haber destruido. Lo mismo pasa con el general Scavino y con el locutor de la radio local, El Sinchi, aliados de Beltrán. Pero la ironía de base brota de la yuxtaposición del servicio de visitadoras con la secta pseudorreligiosa del hermano Francisco, que practica la crucifixión de los fieles. Así como el servicio de prostitutas cumple con una burda necesidad fisiológica, la secta cumple con una burda necesidad espiritual. A medida que el servicio se extiende cada vez más, la secta atrae cada vez más seguidores y como resultado se crea una situación irónica después de otra. Tanto el humor como la ironía en *Pantaleón y las visitadoras* tiene una función social y moral. Nos redimen de nuestras posturas e imposturas y nos revelan nuestra complacencia y nuestra pasividad ante una sociedad amenazada, ya por la robotización mental, ya por la hipocresía y la erosión de los valores éticos.

La tía Julia y el escribidor (1977) contiene diez seriales radiofónicos intercalados en un fragmento autobiográfico del propio autor, que narra lo que realmente le pasó en el año que terminó con su primer matrimonio. De ese modo, los amores de Mario y su tía (quince años mayor que él) nos introducen al contexto social a que se refieren los seriales melodramáticos y truculentos de Pedro Camacho, el escribidor compulsivo. Al mismo tiempo constituyen otra historia más, con las mismas características, pero esta vez verdadera. *La tía Julia y el escribidor* nos revela cómo Vargas Llosa descubrió su vocación de escritor. También nos revela un aspecto importantísimo de esta vocación, destacando que lo que empuja a este escritor ultrarrealista a incluir en sus obras situaciones como las de Pichula Cuéllar, de Zavalita, que descubre la aberración sexual de su propio padre, o del capitán Pantoja, alcahuete al por mayor por simple espíritu de disciplina, es nada menos que la nostalgia del novelón.

Lo más importante, históricamente hablando, de *La tía Julia y el escribidor,* es sin ninguna duda la manera en que se mezclan elementos de la «alta literatura» con otros imitados de la «literatura popular». La historia de Varguitas y Julia evoluciona paralelamente a los seriales de Camacho, formando una especie de contrapunto a éstos e incluso creando cierta interacción con ellos, de modo que la «realidad» de la historia de amor semiautobiográfico se contamina de ficción. Aquí no sólo se inicia un cambio en la novelística de Vargas Llosa, sino que (teniendo en cuenta que la novela sale en 1977) con *La tía Julia y el escri-*

bidor se confirma la existencia de un proceso de transformación de la narrativa hispanoamericana, proceso que estudiaremos más adelante. No se trata de clasificar esta novela como perteneciente ya al posboom. Philip Swanson arguye acertadamente que, por una parte, los elementos de crítica social presentes no tienen ahora el impacto que tenían en las novelas anteriores, mientras, por otra parte, se enfatiza el triunfo del escritor serio sobre el mero creador de radionovelas[79]. En el posboom, por el contrario, la crítica social normalmente está en el primer plano de la narrativa y lo popular se incorpora sin esnobismos literarios. Con todo, la accesibilidad al lector de *La tía Julia y el escribidor*, los elementos melodramáticos y humorísticos que contiene y la crítica social residual, nos muestran que con esta novela nos encontramos en el umbral del nuevo movimiento.

La guerra del fin del mundo (1981) e *Historia de Mayta* (1984) en el fondo tratan el mismo tema: el de la cruzada frustrada. En la primera, Vargas Llosa abandona su preocupación por la sociedad peruana, e, inspirándose en *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, nos da una descripción novelada de una rebelión campesina en el Brasil en 1897, encabezada por el fanático religioso Antonio Consejero. En la segunda, vuelve a su propio país para analizar un intento grotesco de insurrección en Jauja, organizado por un revolucionario dogmático, Mayta, con la ayuda de un oficial del ejército ilusionado, un trotskista y una pandilla de colegiales. Como escribe Oviedo, «Revolución y religión prometen el mismo espejismo tentador»[80]. En ambas novelas, el autor tuvo que enfrentarse con dos problemas. El primero fue ofrecer una interpretación de las rebeliones en términos diferentes a los socioeconómicos convencionales. El segundo fue conciliar su interpretación con la propia convicción de que no se logra explicar nada por medio de la literatura. Las dos novelas ponen de manifiesto la paradoja que contiene la afirmación de Vargas Llosa en la segunda: «soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa»[81].

En *La guerra del fin del mundo*, el novelista no parece resolver satisfactoriamente los dos problemas. Resulta simbólica, por tanto, la mio-

[79] Philip Swanson, *The New Novel in Latin America*, Manchester, Universidad de Manchester, 1995, cap. 4: «Mario Vargas Llosa and *La tía Julia y el escribidor*», págs. 58-79.

[80] José Miguel Oviedo, «*Historia de Mayta*», *Antípodas*, 1, 1988 (Número homenaje a Vargas Llosa), pág. 157.

[81] Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, 2.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1984, página 77.

pía del periodista que en el texto corresponde a da Cunha. Al principio este acompaña el ejército brasileño a Canudos, donde se encuentran los insurrectos. Luego, pasando a través de las líneas de defensa de los campesinos, entra en la ciudad sitiada, y desde allí presencia el ataque final. Explica en el cuarto capítulo: «En realidad no vi nada... Estuve allí cuatro meses viendo sombras, bultos, fantasmas... Pero aunque no las vi, sentí, oí, palpé, olí las cosas que pasaron... y el resto, lo adiviné»[82]. Se advierte la semejanza de tono con la cita antes reproducida de *Historia de Mayta*. Es evidente que hasta cierto punto *La guerra del fin del mundo* contiene una crítica de da Cunha y de su modelo Sarmiento. De acuerdo con sus ideas positivistas, Sarmiento y da Cunha daban por sentado que en general los acontecimientos que tratan pueden explicarse en términos de causas y efectos fácilmente identificables. Pero a los escritores del Boom les faltaba tal confianza en la inteligibilidad de la realidad. Recordemos que *Conversación en La Catedral* empieza con una pregunta: «¿En qué momento se había jodido el Perú?», a la que el novelista se encuentra incapaz de contestar. De modo análogo, en *La guerra del fin del mundo* Vargas Llosa (de acuerdo con una de las dos grandes corrientes de la nueva novela histórica) pone en tela de juicio la inteligibilidad de la realidad histórica, y ofrece al lector la tentación de concluir, con uno de los personajes, el barón de Cañabrava, que la insurrección «Es un episodio desgraciado, turbio, confuso... nadie entiende lo que pasó» (pág. 340). Pero al mismo tiempo, como ocurre en *Cien años de soledad* con la masacre de los obreros de la Compañía Bananera, subsiste el hecho siniestro de la matanza de los campesinos brasileños. Tiene razón Ángel Rama, desde su punto de vista izquierdista, al escribir que en *La guerra del fin del mundo* «desplegando un tema histórico donde operan las fuerzas sociales, se lo deja de visualizar como el conflicto social que es»[83], y al acusar a Vargas Llosa de renunciar a todo intento de interpretar la rebelión. En realidad, el novelista, si bien no insiste como hubiera querido Rama en las fuerzas socioeconómicas, sí subraya dos fuerzas metahistóricas: el fanatismo y la violencia. Antonio Consejero es una proyección del hermano Francisco de *Pantaleón*... Pero en *La guerra del fin del mundo*, el cuadro del fanatismo primitivo resulta mucho más complejo, ya que origina una sociedad en la que la superstición más burda coexiste con

[82] Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*. Barcelona, Seix Barral, 1981, página 340.

[83] Angel Rama, «*La guerra del fin del mundo*». *Antípodas*, 1, 1988, pág. 103.

una organización admirable. Al mismo tiempo, el desafío que representa al poder del Estado desencadena inevitablemente esa violencia que, según Vargas Llosa, es «un ingrediente esencial, invariable» en la historia de América Latina: «la violencia. La moral y la física, la nacida del fanatismo y la intransigencia, de la ideología, de la corrupción y de la estupidez que han acompañado siempre el poder entre nosotros, y esa violencia sucia, menuda, canalla, vengativa, interesada, parásita de la otra»[84]. Símbolo de ambos tipos de violencia, la física y la moral, es la violación de la criada Sebastiana por el barón de Cañabrava, en presencia de su mujer, intercalada entre escenas del sitio de Canudos. En cuanto a la técnica narrativa de *La guerra del fin del mundo,* Castro Klaren y Campos sostienen que marca una vuelta a métodos tradicionales; pero contradicen sus conclusiones las de Enkvist y Gerdes, quienes, con razón, subrayan la complejidad del texto[85]. Como veremos más adelante, al tratar del posboom, Vargas Llosa explicó en 1986 que su interés por la técnica con el tiempo llegó a manifestarse de una manera menos explícita, pero no por eso se debilitó.

Historia de Mayta consta principalmente de una serie de entrevistas en las que, por una parte, el lector adquiere más detalles acerca de los acontecimientos narrados, mientras, por la otra, se complica cada vez más la figura de Mayta mismo. La insurrección de Jauja, que es un hecho histórico, ocurrió en 1962, pero en la novela tiene lugar en 1958 para que anteceda el éxito de la Revolución Cubana. De ésta, Vargas Llosa afirma: «Creo que aquél fue un hecho detonador de toda una época»[86], ya que dio origen al terrorismo peruano que culminó en las actividades de Sendero Luminoso. Conviene leer *Historia de Mayta* teniendo presente *La insurrección* (1982) de Skármeta. El escritor peruano rechaza el dogmatismo ideológico que legitima la violencia revolucionaria. Según él, como acabamos de ver, contribuye a dar la nota trágica a la historia latinoamericana. En cambio, el chileno exalta el impulso revolucionario, asociándolo no sólo con el deseo de libertad, sino también con la creatividad y con el amor verdadero.

---

[84] Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta,* ed. cit., págs. 123-124.

[85] Sara Castro Klaren, *Mario Vargas Llosa, análisis introductorio,* Lima, Ed. Latinoamericana, 1988, pág. 118; Jorge Campos, «Mario Vargas Llosa y *La guerra del fin del mundo*», en José Miguel Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa,* Madrid, Taurus, 1981, págs. 298-303; Inger Enkvist, *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa,* Goteburgo, Universidad de Goteburgo, 1987, págs. 203-243, y Dick Gerdes, *Mario Vargas Llosa,* Boston, Twayne, 1985, págs. 170-181.

[86] Cit. Ricardo A. Setti, *Conversas com Vargas Llosa,* São Paulo, 1986, pág. 56. La traducción al español de esta y la próxima cita en el texto es mía.

La estrategia narrativa de *Historia de Mayta* indica que coexiste con el deseo del autor de explorar los orígenes del terrorismo peruano, el interés (típico de un escritor del Boom) por las ambigüedades de la realidad. La reproducción sistemática de declaraciones poco fidedignas o a veces contradictorias, sacadas de las varias entrevistas que conduce el narrador, equivale a la atribución de miopía al periodista en *La guerra del fin del mundo*. En casos así, nada se sabe con exactitud. En la entrevista antes citada con Setti, Vargas Llosa reconoce que «al final fue exactamente esto lo que se convirtió en el tema de la novela: esas diferentes versiones que son, en realidad, ficciones que se chocan y se contradicen. Este tema final de la novela fue por tanto diferente al tema en que pensé al principio» (pág. 57).

Mucho más difícil de comprender que los acontecimientos en sí mismos, es la personalidad de Mayta. Por un lado, se asocia su fanatismo político con el tradicional fanatismo religioso ibérico, lo que también resulta pertinente en el caso de Antonio Consejero. Frente a la Casa de la Inquisición, el narrador se pregunta: «¿Cuál es el vínculo? ¿Qué hilo secreto une a la todopoderosa institución guardiana... y al oscuro militante revolucionario?» (pág. 120). Se clarifica el enlace cuando Mayta mismo interpreta su proyecto en términos religiosos: «"Al asalto del cielo", pensé. Bajaremos el cielo del cielo, lo plantearemos en la tierra» (págs. 223-224). Pero, por otro lado, este imitador del Che Guevara es en realidad un homosexual vergonzante, feo, de pies planos, y cercano a la vejez ya. Su insurrección nace no sólo de su ilusión absurda de que existía en el Perú rural una situación prerrevolucionaria, sino de su atracción al joven oficial, Vallejos. Cuando su intento de rebelión fracasa, termina, tras sufrir años de cárcel, como vendedor de helados. Todo eso, sin embargo, no produce un efecto paródico. Más bien, Mayta, que vive de ilusiones de progreso y fracasa en todo, simboliza su propio país: «es como una radiografía de la infelicidad peruana» (pág. 21). A pesar de la técnica de las entrevistas contradictorias y del postulado de que «una novela no es nunca una historia fiel» (pág. 320), el anticlímax absurdo en Jauja y la circularidad que une las «basuras» de la primera página con las de la última indican cierto pesimismo por parte de Vargas Llosa con respecto al destino de la patria. Lo preocupante de *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta* tiene que ver con la sensación que transmiten al lector de que el fanatismo es una especie de epifenómeno misterioso que forma parte de lo esencial del carácter latinoamericano, una forma moderna de la «barbarie» postulada por Sarmiento. Es interesante notar que algo semejante ocurre con *El general en su laberinto* de García Márquez. Cabe preguntarse

qué se debe esa visión «esencialista» negativa que comparten los dos escritores (y no sólo ellos).

En *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993) reaparece el Lituma de *La Casa Verde,* ahora agente de la Guardia Civil, quien, en la primera de esas novelas, con su jefe, el teniente Silva, se encuentra involucrado en la solución del misterio que rodea el asesinato de un joven recluta de la Aviación. Se trata de una novelita policial interesante y escrita con gran profesionalismo, pero que sólo se relaciona con el resto de la obra de Vargas Llosa por la insistencia del autor en lo misterioso que es, no sólo el crimen, sino también la realidad. Se resuelve el caso, pero Lituma queda pensando que «Todo era confuso en el mundo, carajo». *Lituma en los Andes* nos muestra a Lituma destacado a un sitio remoto en la sierra, donde desaparecen dos obreros y un chico atrasado. Él y su asistente, Carreño, descubren al final que la responsabilidad por las muertes toca a la comunidad entera: las víctimas han sido sacrificadas para aplacar a los apus, los Espíritus locales. Los detalles aterrorizantes del crimen no se cuentan hasta el epílogo. Pero antes leemos de episodios de crueldad no menos bárbara perpetrados por los guerrilleros que dominan zonas de la montaña y por las fuerzas nacionales que intentan reprimirlos, sin mayor éxito. Contrasta con la descripción de las circunstancias que rodean los asesinatos, de la vida de las víctimas y de la soledad y frustración en que vive Lituma, la historia de Carreño y la prostituta Mercedes (vendida anteriormente a la Chunga de *La Casa Verde).* El relato de Carreño, de cómo libra a Mercedes de un distribuidor de drogas brutal, forma una especie de contrapunto a los horrores del resto de la novela. Tales horrores inducen a Lituma no sólo a quejarse a Dionisio y su mujer Adriana, que han colaborado hasta cierto punto con el crimen, de que no acaba de comprenderlos, sino también a preguntarse si la superstición ciega y sangrienta y la crueldad fría de la gente del lugar no se han heredado de las tribus precolombinas, entre ellas los incas, a quienes, según Vargas Llosa, los han idealizado los historiadores. El epígrafe presenta a Naccos, el escenario de la novela, como una Ciudad de Caín. Allí sólo Lituma y Carreño se comportan de una manera humanamente aceptable. En cuanto a los demás, se subraya principalmente la irracionalidad horrorosa de su modo de ser y de actuar, que a Lituma le hace sentirse como un marciano en medio de ellos. El final feliz (que quizás refleja la influencia del posboom), con Lituma ascendido de rango y Carreño en los brazos de Mercedes, no atenúa el impacto del resto de la novela. Conviene comparar a los trabajadores de *Lituma en los Andes* con los mineros de *Si me permiten hablar* de Domitila Ba-

rrios que (sobre)viven en una zona semejante de Bolivia. Allí el mal se identifica con la explotación económica y en parte lo contrapesa la solidaridad de los mineros y sus mujeres. Aquí el mal proviene directamente de la naturaleza y la mentalidad de los obreros mismos. La técnica narrativa de la novela, en la que los varios argumentos se entrelazan y en la que cambian de repente tanto el narrador como la focalización, como en otras novelas de Vargas Llosa, apunta a mantener el interés del lector, al eliminar las descripciones estáticas y al yuxtaponer de manera inesperada los episodios. Como en la novela detectivesca moderna latinoamericana, se soluciona el crimen, se respeta la noción de causa y efecto, pero no se restablece el orden moral. Aquí ya no hay protesta; sólo resignación.

Elogio de la madrastra (1988) es una novela erótica dedicada al cineasta y erotómano Luis G. Berlanga, y escrita *ex profeso* para la colección de novelas eróticas dirigida por éste. Cuenta la historia de un colegial preadolescente que seduce a su madrastra y destruye la felicidad de su padre con una perversidad casi inconsciente. Cabe relacionar la obra sin duda, como sostiene Lampugnani[87], con ciertas teorías freudianas y más aún con la interpretación freudiana de la mayor parte de las obras anteriores de Vargas Llosa llevada a cabo, con lujo de detalles, por Boland[88]. También hay que recordar que la pornografía figura entre los elementos anteriormente considerados como tabúes en la alta literatura, que ahora encuentran plena aceptación en el posmodernismo[89]. Pero la falta de una dimensión psicológica convincente en los personajes (y sobre todo en la madrastra misma) deja esta obrita entretenida y sorprendente en el margen de la producción del autor. En la continuación, *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), nos enteramos de que las maniobras de Fonchito por fin logran reconciliar a su padre con su madrastra. Pero el tema verdadero de la novela es la convicción de aquél, Rigoberto, de que hace falta separar la pornografía del erotismo auténtico. Rigoberto lleva al límite extremo su defensa del principio del placer, si bien lo aplica exclusiva (y arbitrariamente) al placer sexual. «Toda actividad humana», insiste, «que no contribuya, aun de la manera más indirecta, a la ebullición testicular y ovárica, al encuentro

[87] Rafael Lampugnani, «Erotic Parricida in Vargas Llosa's *Elogio de la madrastra*», *Antípodas*, 1, 1988, págs. 209-218.

[88] Roy C. Boland, *Mario Vargas Llosa. Oedipus and the 'papa' State*, Madrid, Vox, 1988.

[89] Véase Hans Bertens y Douwe Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam/Filadelfia, 1997, págs. 35 y 37.

de espermatozoides y óvulos, es despreciable»[90]. La sección clave de la novela es la «Carta al lector de *Playboy* o tratado mínimo de estética», en la que se sostiene que la actividad sexual (consensual) de cualquier tipo, pero especialmente cuando rompe con los convencionalismos y los tabúes, constituye la expresión suprema de la libertad individual, mientras que la pornografía, como tal, conlleva sólo «el encanallamiento del sexo» (pág. 284). El erotismo auténtico, se argumenta, «desafía las ideas heredadas, los conocimientos manoseados y los valores en boga» (pág. 128); eleva el acto de amor al nivel de algo artístico y lo transforma en «un acto creativo» (pág. 284). Gran parte de la novela nos describe las fantasías sexuales de Rigoberto y de Lucrecia, la madrastra, mientras están separados. Vale decir que se introducen episodios picantes a intervalos frecuentes, mientras se van transcribiendo los cuadernos de Rigoberto, en los que se desarrolla el tema de la necesidad de rebelarse contra las formas varias de comportamiento colectivo y de ideas convencionales que él se ve forzado a observar cotidianamente como ejecutivo de una compañía de seguros. Otra serie de episodios de la novela gira en torno a la reconciliación entre Lucrecia y el Fonchito diabólicamente inteligente y manipulador, que ahora se encuentra obsesionado con la obra semipornográfica del vienés Egon Schiell.

Elogio de la madrastra y *Los cuadernos de don Rigoberto* llevan al extremo la tendencia del Boom a resaltar el sexo a expensas del amor, que es uno de los factores que nos ayudan a diferenciar el Boom del posboom. En este sentido, ocupan un lugar de cierta importancia dentro de la producción de los escritores del Boom. Pero todas las racionalizaciones de Rigoberto no nos convencen de que sus ideas no sean absurdamente inmaduras. La madurez, como indicó Freud ya hace muchos años, se caracteriza por la capacidad de postergar el placer, no por la de deificarlo. Cuando ya es ultraconvencional atacar las convenciones morales, resulta innecesario volver a la carga. Vargas Llosa sabe, pero finge (al crear a Rigoberto) no haber descubierto que hay formas distintas y más sutiles de autogratificarse que participar en el acto de amor, en el cual, como nos recuerda Lord Chesterfield, el placer es momentáneo, la postura grotesca y el precio horrible. Se trata de dos novelas divertidísimas, pero en las que buscamos en vano el amor verdadero que ninguna de las fantasías tan magistralmente exploradas en ellas puede reemplazar.

[90] Mario Vargas Llosa, *Cuadernos de don Rigoberto*, Madrid, Alfaguara, 1997, pág. 167.

El hablador (1987) nos devuelve al mundo de *La Casa Verde*, incluso se menciona el caso de Jún, el cacique indio torturado por los explotadores blancos. Aquí Vargas Llosa plantea de nuevo el problema de las tribus que habitan la zona amazónica del Perú y la destrucción de su cultura. El personaje central, Saúl Zuratas, «Mascarita», hijo de padre judío y madre criolla, por su sangre judía y por el lunar que desfigura su cara y le expone a las insolencias y las crueldades de los demás, está ya preparado para comprender a los indios selváticos y simpatizar con ellos hasta el punto de identificarse totalmente con sus problemas. «Fue atrapado», se dice en el texto, «en una emboscada espiritual que hizo de él una persona distinta»[91]. Se convierte en «hablador», es decir, depositario y predicador de los mitos de las tribus, líder espiritual y uno de los pocos «vínculos aglutinantes de esa sociedad, a la que la lucha por la supervivencia había obligado a resquebrarse y desperdigarse a los cuatro vientos» (págs. 90-91). Su figura paradójica se alinea con las de Antonio Consejero y Mayta, y a través de ellos con el teniente Gamboa de *La ciudad y los perros*. Todos son de algún modo hombres que luchan y se sacrifican por un ideal que a otros les parece utópico o ingenuo. Por los capítulos intercalados en los que escuchamos su voz, nos enteramos de algo acerca de la cosmogonía y las leyendas de la tribu de los machiguengas. El narrador no comparte el deseo de Mascarita de proteger a los selváticos de todo contacto contaminador con el mundo de los blancos. Pero a lo largo de la novela manifiesta su respeto por la convivencia armónica de los indígenas con el mundo en torno a ellos y por su serena aceptación de un orden natural y de una serie de valores que la marcha de la «civilización» va destruyendo. En la última intervención de Mascarita en el capítulo 7, éste superimpone la historia de los judíos en el Viejo Testamento a la historia de los indios machiguengas e incita a sus oyentes selváticos a perseverar: «Seremos los que somos, mejor. El que deja de cumplir su obligación para cumplir la de otro, perderá su alma» (pág. 212).

Al final, el narrador se identifica con el hablador, cuyas fabulaciones sirven esencialmente para mantener viva la impresión que tienen sus oyentes de pertenecer a la misma comunidad. Es decir, detrás del tema aparente del libro, que es el del contacto con la modernidad de los habitantes de la selva, aparece otro más universal: el de la defensa de la identidad cultural en un mundo de megaculturas que deja cada

[91] Mario Vargas Llosa, *El hablador*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pág. 22.

vez menos espacio para la diversidad. Jean Franco ha sometido *El hablador* a una crítica implacable, acusando a Vargas Llosa de haber escrito una novela «ambigua y problemática», «porque evita toda referencia a las luchas de hoy en día y a los antagonismos, a las protestas políticas y a la red internacional que se ha formado de organizaciones indígenas»[92]. Indudablemente, Franco tiene razón desde su propio punto de vista de militante, pero cabría responder que su artículo enjuicia la novela, que es al fin y al cabo una novela de un escritor del Boom, desde un ángulo que hubiera sido más apropiado para una novela del posboom. *El hablador* ilustra una vez más que el pesimismo de los del Boom, en la mayoría de los casos, excluye el tipo de enfoque que exige Franco. Precisamente por eso, en la próxima promoción de escritores resurge con tanta fuerza el compromiso.

[92] Jean Franco, «¿La historia de quién? La piratería postmoderna», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33, núm. 1, 1991, págs. 11-20.

Capítulo V

El «Boom»

II

Juan Rulfo (Méjico, 1918-1986)

La obra de Juan Rulfo plantea, de forma particularmente aguda uno de los problemas básicos de la crítica de textos literarios hispanoamericanos. Lo encontramos ya al enfrentarnos con la narrativa de García Márquez. Es el problema del *nivel* de interpretación. Concretamente: ¿qué es lo que, en última instancia, le preocupa a Rulfo en los relatos de *El llano en llamas* (1953) y en *Pedro Páramo* (1955)? ¿Es la exploración de algo intrínsecamente mejicano, o cabe sugerir más bien que en su obra lo mejicano funciona como una metáfora de la condición del hombre en general? Un importante grupo de críticos (M. Coddou, Ariel Dorfman y, sobre todo, M. Ferrer Chivite)[1] abogan por una interpretación basada esencialmente en lo mejicano. En cambio, otro grupo encabezado por Blanco Aguinaga, Julio Ortega y G. R. Freeman[2] hace hincapié inequívocamente en la an-

[1] Marcel Coddou, «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo», en *Homenaje a Juan Rulfo,* ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1974, pág. 82; Ariel Dorfman, «En torno a *Pedro Páramo* de Rulfo», *ibid.,* pág. 157; Manuel Ferrer Chivite, *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo,* Méjico, 1972, págs. 17 y 20.

[2] Carlos Blanco Aguinaga, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en *La narrativa de Juan Rulfo,* ed. Joseph Sommers, Méjico, 1974, pág. 89; Julio Ortega, *La contemplación y la fies-*

gustia existencial del hombre moderno como lo medular de la obra de Rulfo.

Rulfo mismo, en las entrevistas y declaraciones recogidas por Reina Roffé y en la entrevista con Sommers publicada en *La narrativa de Juan Rulfo* editado por éste, se ha mostrado siempre muy reacio a explicar su obra. Sin embargo, conviene destacar algunos hechos biográficos y algunas declaraciones. Nacido en la provincia de Jalisco —aislada, misérrima, fanática y violenta— a finales de la Revolución Mejicana, Rulfo pasó su infancia en medio de la Guerra de los Cristeros. Varios de sus parientes, incluso su padre, murieron asesinados. Perdió también a su madre y creció en un orfanato de monjas. «Entonces viví —le dijo a Sommers— en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica. Nunca encontré ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la Revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica»[3]. La devastación humana y geográfica la encontramos en el primer plano de sus dos obras: en el horroroso pueblo de «Luvina», en el cuento «El llano en llamas», y en Comala de *Pedro Páramo*. Pero por debajo de estos cuadros desolados de esterilidad y miseria se esconden las preguntas implícitas en las palabras arriba citadas de Rulfo: ¿Cómo se explica esa desolación? ¿Es algo humano? ¿Es un castigo divino? De ahí la otra faceta de su obra; lo que Rulfo indica cuando se refiere a su obra como «una transposición de los hechos de mi conciencia»[4].

De eso se sigue que la afirmación de Toral Moreno según la cual «hay dos Rulfos incompatibles en ambas obras [suyas]»[5], no sea del todo errónea. En efecto, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* ilustran, como *El Señor Presidente* de Asturias, la curiosa contradicción que aparece en otras obras importantes de escritores hispanoamericanos a la vez militantes y pesimistas. Si consideramos, por ejemplo, los episodios de Niña Fedina y de Carvajal en *El Señor Presidente,* y los de «Nos han dado la tierra», de «El llano en llamas», o las fechorías de Pedro y Miguel Páramo, es forzoso confesar que estas obras contienen innegables elementos de denuncia social y política. Cumplen así

---

ta, Caracas, 1969, pág. 20; George R. Freeman, *Paradise and Fall in Rulfo's «Pedro Páramo»*, Cuernavaca, 1970, *passim*.

[3] Joseph Sommers, *op. cit.*, pág. 20.

[4] Reina Roffé, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, Buenos Aires, 1973, pág. 72.

[5] Alfonso Toral Moreno, «Pedro Páramo», *El Caetera*, Guadalajara, Méjico, 17-18, 1955, pág. 111.

con las esperanzas de un largo sector del público y de la crítica militante en sus respectivos países.[5] Pero si analizamos luego el substrato mítico de estas obras, nos topamos con un mundo sumido en un tiempo circular en que nada cambia y en que el hombre desempeña el papel de víctima eterna oprimida por una fatalidad ineludible. Todo intento crítico de resolver esta contradicción está condenado de antemano al fracaso. Se trata de un conflicto irresoluble, típico de esta fase del desarrollo de la novela latinoamericana. Se enfrentan, por una parte, el rechazo instintivo por los autores de su medio ambiente, lleno como está de injusticia y opresión, y, por otra parte, su íntima convicción de que la situación es irremediable. Hasta en autores de abierta filiación marxista, como Revueltas, el lector reconoce fácilmente el mismo dilema.

Entre los posibles puntos de partida para entrar en el mundo de Rulfo estaría, pues, su afirmación de que «La grande novela de acá no podría hablar de otra cosa que no sea la miseria y la ignorancia»[6]. «Nos han dado la tierra» y «El día del derrumbe», por ejemplo, son cuentos que ofrecen una visión maravillosamente sintetizada de la cínica indiferencia de las autoridades mejicanas frente a la pobreza y los sufrimientos de la gente rural. Pero el tono exasperado de estos cuentos no es el que predomina en *El llano en llamas*. Antes bien, de lo que se trata en la mayoría de los cuentos es de la mentalidad de los habitantes de la tierra caliente de Méjico: Jalisco, Michoacán, Guerrero. La violencia, la muerte, la degradación humana, la culpa, el fatalismo, una sexualidad casi animal, éstos son los temas de *El llano en llamas*. Según Coulson, el libro tiene una sola idea básica:[5] «La soledad del hombre y la desolación del mundo en el que ha sido arrojado.» A continuación Coulson aclara:

> La existencia humana como una lucha inútil contra un destino contrario se ejemplifica en «Nos han dado la tierra» y «Es que somos muy pobres»; como desamparado errar por el mundo y búsqueda fracasada de un destino mejor en «Paso del Norte»; como un continuado morir, una agonía prolongada, cuyo tiro de gracia es la muerte, en «¡Diles que no me maten!»; como una lenta destrucción de las esperanzas del hombre en «Luvina»; como un inútil huir de la culpa en «El hombre» y «Talpa»; como el cuento sin sentido de un idiota en «Macario»; como un vértigo de violencia absurda en «El llano en

[6] Reina Roffé, *op. cit.*, pág. 48.

llamas»; y como una vía purgativa, expiatoria de culpas en casi todos los cuentos, pero especialmente en «No oyes ladrar los perros»[7].

La crítica ha sido unánime en alabar la maestría técnica de Rulfo en sus cuentos. El mismo, en su entrevista con Sommers, ha indicado tres aspectos esenciales. En primer lugar, la sustitución del narrador omnisciente por el personaje-narrador: «Simplemente me imagino un personaje y trato de ver adónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar»[8]. Sólo uno de los 18 cuentos de Rulfo está contado enteramente en tercera persona. El resultado es que no hay distanciamiento entre el autor (y por consiguiente el lector) y lo contado; participamos, con los varios narradores, en lo que acontece. Segundo, la extraordinaria rapidez y concisión de cada relato: «Yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento en que al personaje le sucede algo»[9]. De ahí el inolvidable dramatismo de los cuentos de Rulfo, a excepción de «Luvina», su gran «cuento de ambiente» (Luis Leal). Finalmente, una y otra vez, Rulfo insiste en la autenticidad del lenguaje que emplea, no como simple recurso costumbrista, sino como resultado de una larga búsqueda de estilo que va a parar allí donde empezó, en «el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores y que sigue vivo hasta hoy»[10].

Sirviéndose de estos recursos y de una gran habilidad para estructurar sus cuentos en torno a ciertos motivos recurrentes, Rulfo analiza varios aspectos —principalmente negativos— de la vida rural mejicana. Pero sería reducir el alcance de su obra, y simplificarla hasta la falsedad, aceptar sin más la afirmación del autor a Enrique Vázquez en 1976: «Simplemente hablo de mi gente, mis sueños y mi tierra»[11]. T. E. Lyon ha demostrado, al contrario, que los motivos recurrentes en *El llano en llamas* vienen a constituir una visión de la existencia humana[12]. En estos cuentos la vida es un *caminar* fatigoso, sin llegar jamás, «una eterna peregrinación»; es la *memoria* de un triste pasado que elimina el futuro; es un *esfuerzo* inútil; es, finalmente, un andar a tien-

[7] Graciela Coulson, «Observaciones sobre los cuentos de Juan Rulfo», en Giacoman, *Homenaje...*, págs. 326-327.

[8] Joseph Sommers, *op. cit.*, pág. 20.

[9] *Ibid.*, pág. 20.

[10] *Ibid.*, pág. 18.

[11] Juan Rulfo, entrevista con E. Vázquez, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Méjico, 7, 1977, núm. 82, pág. 19.

[12] Ted E. Lyon, «Motivos ontológicos en los cuentos de J. Rulfo», *ALH*, núm. 4, 1975, págs. 305-312.

tas entre *tinieblas*. Nosotros añadiríamos otros dos motivos: la *culpa* y la *soledad*, como partes integrales de la existencia, y llamaríamos la atención sobre un elemento importante en cuatro cuentos («No oyes ladrar los perros», «El Paso del Norte», «La herencia de Matilde Arcángel» y «¡Diles que no me maten!»). Este elemento es la relación padre-hijo, que, con la atmósfera terrible de «Luvina», nos lleva directamente al mundo de *Pedro Páramo*.

Pedro Páramo es la historia de una búsqueda frustrada. Ya hemos visto que ése es también uno de los grandes temas de Borges. En «La Biblioteca de Babel» se busca en vano «el libro total»; Almotásim busca algo, o alguien, trascendental, por toda la India. El tema de la búsqueda es tan viejo como la ficción misma. No falta en la novela tradicional hispanoamericana, donde aparece en *La vorágine* de Rivera, como la búsqueda de la venganza, y en *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Pero sólo con Borges es una búsqueda metafísica: he aquí el cambio fundamental. Con Rulfo pasa lo mismo. Lo esencial de *Pedro Páramo* no es el tema tan manoseado del caciquismo rural, ni tampoco (como sostiene Ferrer Chivite) la exploración del carácter nacional mejicano, sino la búsqueda simbólica de Juan Preciado por su padre.

Aparentemente, *Pedro Páramo* es una narración más o menos biográfica que trata de varios episodios de la vida de un cacique rural. Al volver a Comala, después de una larga ausencia, venga la muerte de su padre, se apodera de un vasto latifundio, asesina a hombres, seduce a mujeres, oprime a todos incluso al sacerdote del lugar, y al final emplea su dominio económico para estrangular al pueblo, dejándolo muerto y desolado. Al mismo tiempo ama desesperadamente a una mujer loca, Susana San Juan, con un amor totalmente frustrado. Es una historia que no arroja ninguna luz nueva sobre el fenómeno del caciquismo, y que resulta además melodramática e inverosímil. Es inútil enfocarlo como una narrativa realista.

La técnica narrativa es también desconcertante. En la primera parte de la novela se yuxtaponen, al parecer arbitrariamente, la narración en primera persona (Juan Preciado), ampliada con relatos intercalados también en primera persona (Eduviges): la narración en tercera persona, con monólogos interiores directos (Pedro Páramo), de forma que no hay casi distancia entre el narrador y el personaje; y la narración en tercera persona desde un punto de vista omnisciente (Padre Rentería). En lo sucesivo estos saltos de narración «subjetiva» a narración «objetiva» se intensifican hasta producirse casi inadvertidamente entre una frase y otra. Al mismo tiempo se emplea sistemáticamente la inversión del orden cronológico, de modo que lo que ocurre sólo se explica más

tarde. La novela se convierte en una suerte de rompecabezas: al lector (como en *Rayuela* de Cortázar, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes o *La Casa Verde* de Vargas Llosa) no le queda más remedio que dejar de lado su normal pasividad de simple receptor y reconstruir para sí mismo el hilo conductor de la novela.

Al principio, algunos críticos, entre ellos Alí Chumacero, se negaron a aceptar esa técnica y criticaron ásperamente lo que les parecía la desordenada composición de *Pedro Páramo*. Se les olvidó que descubrir un orden escondido en lo aparentemente confuso es una de las grandes satisfacciones de la mente humana. Peor aún, no advirtieron que la realidad de hoy ya no es la confortante realidad comprensible del realismo decimonónico, sino la caótica —laberíntica— realidad de los contemporáneos de Borges. Rulfo, como Sábato (véase pág. 56) lo reconoce perfectamente. A Sommers le habló de «este confuso mundo» donde «los hechos humanos no siempre se dan en secuencia»[13]. Su método narrativo refleja tal visión de las cosas.

Cuando nos aplicamos a descubrir el sentido oculto del desorden aparente que se nos ofrece en *Pedro Páramo,* el método más fácil es echar mano de lo conocido, en este caso del concepto del caciquismo. De allí se pasa sin dificultad al problema del latifundismo, de los abusos de la autoridad (hasta por parte del gobierno mejicano), de la corrupción del clero, y finalmente se llega a la idea del fracaso de la Revolución Mejicana. Es, más o menos, lo que nos proponen Ferrer Chivite y los críticos nacionalistas. Pero de pronto nos asalta una duda: ¿cómo se explica el episodio tan enigmático de la pareja incestuosa? ¿Cabe aceptar sin más que la hermana, la única mujer en la novela cuyo nombre no sabemos, «cumple el papel de símbolo de la patria corrompida»?[14]. ¿Y qué decir de su hermano?

Realmente, la idea de Ferrer Chivite es poco convincente. Para aclarar el significado del episodio hay que recordar cuántas veces, en la nueva narrativa, nos topamos con la inversión de los mitos cristianos. Es un recurso que encontramos en *El Señor Presidente* de Asturias, en el «Informe sobre ciegos» de Sábato, en *El lugar sin límites* de Donoso y en las claras referencias bíblicas de *Cien años de soledad* de García Márquez, para dar sólo los ejemplos más obvios. Aquí, como señala Fuentes[15], se trata de «la pareja edénica»: Adán y Eva. Un Adán y Eva bestiales, sin prole, que nunca han conocido un Edén ni un Dios bondadoso. Al

[13] Joseph Sommers, *op. cit.*, págs. 19 y 20.
[14] Manuel Ferrer Chivite, *op. cit.*, pág. 59.
[15] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana,* Méjico, 1969, pág. 16.

contrario, viven desde siempre sin esperanzas, en un infierno dominado por un ente todopoderoso pero cruel. Adentrándonos más en ese fondo mítico de la novela reconocemos, con Octavio Paz y Julio Ortega, que la búsqueda de Juan Preciado es la búsqueda de un Paraíso perdido y de un Padre Todopoderoso. Termina con el desengaño total de Juan y el asesinato simbólico del Padre por otro hijo (ilegítimo). Basta lo dicho para comprender que *Pedro Páramo* contiene, es verdad, una alegoría: pero no de la vida mejicana, o no sólo de la vida mejicana. Más bien Rulfo alegoriza la peregrinación del hombre por la tierra. La búsqueda de un paraíso perdido sólo revela un infierno poblado de muertos y un Adán y Eva degradados. La muerte misma no trae descanso. Se sigue sufriendo; se sigue expiando una culpa que no se sabe siquiera cuál es. Todo en la novela es opresión: opresión física, opresión espiritual. Sólo existe un elemento positivo: el amor sensual, pagano, de Susana San Juan por su marido Florencio. Ese amor triunfa en el diálogo de Susana con el P. Rentería hacia el final de la novela, sobre la muerte física, sobre la culpa, sobre el infierno.

En resumen, si queremos explicarnos el inmenso éxito de *Pedro Páramo*, hay que interpretar la novela en términos universales, relacionándola sobre todo con la desorientación espiritual del hombre moderno. No se excluyen otras interpretaciones, ni otros niveles de lectura; pero lo fundamental es lo existencial, el diseño mítico.

Durante mucho tiempo se esperaba la publicación de la nueva novela de Rulfo *La cordillera*. Pero en la entrevista de 1976, mencionada arriba, anunció que la había tirado a la basura. Afortunadamente, añadió: «Pese a mí mismo, sigo escribiendo.»

Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1918)

En su excelente ensayo «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual»[16], Roa Bastos define la novela como «instrumento de captación y, en segunda instancia, de transformación de [la] realidad social» con «una misión de denuncia de sus problemas y males mayores» (pág. 57). Pero añade que la capacidad de iluminación estética de la novela se da no sólo «en función de los grandes problemas del hombre en sociedad», sino también en función «de los problemas últimos del individuo» (pág. 49). Estas palabras ofrecen la mejor introduc-

[16] Reproducido en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. Juan Loveluck, Madrid, 1976, págs. 47-63.

ción a sus dos grandes novelas *Hijo de hombre* (1960) y *Yo, el Supremo* (1974).

La primera prueba de que Paraguay había despertado de su larga modorra cultural por la Guerra del Chaco fue la publicación, en 1952, de *La Babosa* de Gabriel Casaccia, que produjo un memorable escándalo en los ambientes literarios del país. El año siguiente, Roa Bastos publica su primera obra, una colección de cuentos titulada *El trueno entre las hojas* (1953). Frente a la relativa pasividad de la actitud de Casaccia y su insistencia en el tema de la frustración, Roa Bastos desde el principio denuncia la violencia y la injusticia social que reinan en el país, del que tuvo que exiliarse en 1947. Pero en medio de la evidente estridencia de estos 17 cuentos, ya se hace también evidente un esfuerzo por superar lo puramente documental. El distinguido crítico Rodríguez Alcalá, en una larga reseña del volumen y en un análisis de «La excavación», enfatiza no sólo la virulencia de la protesta, sino también el experimentalismo que domina la técnica de los cuentos[17].

De modo semejante precisa Eyzaguirre que «*Hijo de hombre* es un ejemplo señero de que no es axiomático que el compromiso político malogre la obra de arte»[18]. En una entrevista publicada en la revista paraguaya *Alcor* (núm. 41, octubre de 1966), el autor explica el tema de la novela:

> La lejanía de la patria me impuso el tema de esta novela... Siempre que quise recordar y recobrar la imagen esencial de nuestro pueblo me encontré con esa voluntad de resistencia, de persistir a todo trance a pesar de los infortunios, las vicisitudes en que tan pródiga ha sido nuestra historia. De ahí surge el motivo inicial que se construyó en núcleo de la temática de *Hijo de hombre,* cuyos nueve capítulos no son sino unas tantas variaciones sobre la resistencia del hombre, no solamente a la extinción física, sino también a la degradación moral.

Como Carpentier en *El siglo de las luces,* Roa Bastos propone una visión cíclica de la historia (véase la reflexión de Miguel Vera: «El ciclo recomenzaba y de nuevo me incluía», pág. 111)[19] en espirales sucesivas

[17] Hugo Rodríguez Alcalá, «A. Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*», en *El cuento hispanoamericano ante la crítica,* ed. Enrique Pupo-Walker, Madrid, 1973, págs. 179 194.

[18] Luis B. Eyzaguirre, *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX,* Santiago de Chile, 1973, pág. 181.

[19] Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre,* Buenos Aires, 1976[4].

de lucha y fracaso, pero sin lograr jamás que desfallezcan el valor y la dignidad del hombre.

Para expresar (y universalizar) el tema, Roa, como Asturias y Rulfo, echa mano de una inversión de la tradición cristiana. La importancia del Cristo de Itapé estriba tanto en lo que no simboliza como en lo que simboliza. Provoca una rebelión contra el cura del lugar; nunca entra en la iglesia; el Viernes Santo, ante la imagen, los itapeños prorrumpen en un clamor de angustia, de esperanza y de resentimiento, no de amor o de caridad. El Cristo de Itapé es, en efecto, el Hijo del Hombre y no el Hijo de Dios; simboliza la redención del hombre por el hombre. «Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacer», afirma Cristóbal (pág. 245). Este Cristóbal Jara es el Cristo esencialmente humano de *Hijo de hombre*. Su nombre (Kiritó) representa fonéticamente la palabra Cristo en guaraní. Precedido por Gaspar Mora, como fue precedido Cristo por San Juan Bautista, su nacimiento se anuncia por el cometa Halley, así como la estrella de Belén anunció el nacimiento de Cristo. La fuga de sus padres del yerbal de Taburú-Pikú en el cuarto capítulo («Éxodo») evoca claramente la huida a Egipto de la Sagrada Familia. Por fin, en el capítulo octavo («Misión») muere a manos de sus semejantes, soldados del ejército paraguayo en la Guerra del Chaco (específicamente lo mata Miguel Vera), en el momento en que tras grandes sufrimientos les trae el agua de la vida. No faltan ni la Magdalena (Salu'i) ni Judas (Vera). La resurrección de Cristóbal está asegurada por las palabras de Macario en el primer capítulo: «El hombre... muere, pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo» (pág. 38)[20].

Al nivel no-mítico, el Judas, Vera, representa al intelectual analítico, incapaz de dedicarse por entero a la lucha del pueblo. El hecho de que sea él uno de los narradores hace que se produzca en la novela una especie de dialéctica entre acción y contemplación, que se resuelve al final con la afirmación, por parte de Vera, de que «Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre» (pág. 280).

Técnicamente, *Hijo de hombre* pertenece al grupo de novelas que incluye la trilogía bananera de Asturias y *Todas las sangres* de Arguedas,

[20] Sobre este aspecto esencial de *Hijo de hombre*, véanse A. Valdés y Ignacio Rodríguez, «Hijo de hombre, el mito como fuerza social», en *Homenaje a A. Roa Bastos*, ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1973, págs. 99-154; Urte Lehnert, «Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre*», *ibid.*, págs. 171-185; y David W. Foster, *Roa Bastos*, Boston, 1978, págs. 38-64.

entre otras, en las que, no obstante el «compromiso» del autor, las viejas formas del realismo documental quedan definitivamente superadas. La incorporación de mitos y símbolos, la discontinuidad narrativa, los saltos cronológicos y la alternación de narradores que encontramos en *Hijo de hombre,* son elementos típicos de la nueva novela. Una vez más, la crítica dio en hablar de «fragmentación», de «nueve relatos entrelazados», de «frustración de la novela en lo estructural». Hasta que los trabajos de Foster y Kleinbergs, y más adelante de Andreu y Miret, demostraron, sin lugar a dudas, que se trata de una novela técnicamente muy lograda.

Hijo de hombre abarca un periodo que va más o menos desde 1910 a 1936. Pero contiene además *flash-backs* que nos llevan a la época del doctor Francia a principios del siglo pasado, y termina con una posdata que se podría fechar aproximadamente en el año 1947. Lo que proporciona unidad al relato, a pesar del gran lapso de tiempo que abarca, es, en primer lugar, el elemento mítico. De hecho, como demuestran Valdés y Rodríguez (Giacoman, pág. 153), «el mito existe como una voluntad estructuradora» en esta novela. Lo anuncia el segundo epígrafe: «He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos... y haré que vuelva a encarnarse el habla...» El tiempo cíclico del mito corresponde al imperativo del hombre de transmitir de una generación a otra la «misión» de conquistar su libertad. Por eso, la novela se inicia con referencias al casi legendario Supremo Dictador y termina la víspera de la Guerra Civil de 1947. Es decir: describe los esfuerzos de tres generaciones por romper el círculo de opresión y rebeldía. La frase-clave se le ocurre a Vera al aproximarse al vagón de Casiano Jara: «la historia seguía siendo una historia de fantasmas, increíble y absurda, sólo quizás porque no había concluido todavía» (pág. 131).

La novela en sí aparece como un conjunto de nueve cuentos, de los que dos, «Hijo de hombre» y «Hogar» (es decir, los capítulos 1 y 5), han sido publicados por separado tanto en *Los pies sobre el agua* (1967) como en *Cuerpo presente y otros cuentos* (1971) del mismo Roa. A primera vista, el narrador es Miguel Vera. Pero mirando más de cerca notamos que sólo los capítulos impares centrados sobre Itapé están narrados directamente por él. Los capítulos pares, centrados sobre Sapukai y en donde interviene Kiritó/Cristóbal Jara, tienen narradores menos directamente reconocibles. Andreu ha demostrado cómo entre las dos secuencias «se entabla un verdadero juego dialéctico de atracción y repulsión»[21]. Una secuen-

[21] Jean L. Andreu, *Cuadernos de Norte*, Amsterdam, 1976, pág. 18.

cia (los capítulos impares) es «estática y regresiva»: allí empieza y termina la vida fracasada de Vera, el intelectual burgués, torturado por su «culpa de aislamiento y abstención» (pág. 281). Otra (los capítulos pares) contiene la historia heroica de los Jara, del vagón, de la montonera de Costa Dulce y del camión aguatero. El contraste se extiende hasta abarcar el estilo de las dos secuencias; en la primera resulta sentimental y romántico, mientras que en la segunda suena bíblico y épico-mítico. Se puede interpretar el contraste entre los dos grupos de capítulos como algo que corresponde al contraste entre lo individual (enajenado) y lo colectivo (comprometido). Finalmente, la división explícita del texto, la «doble óptica de narración», «el esquema en zigzag», «el sistema de conexiones [temporales] en forma de red» (Andreu) sugiere que existe una correlación entre técnica y contenido que quizá permite hablar de una función simbólica implícita en la técnica misma.

En una entrevista de 1970, Roa expresó su insatisfacción con su obra anterior y hasta repudió *Hijo de hombre*[22]. Sospechamos que lo que repudiaba de veras no era tanto el libro cuanto la mala conciencia, el sentido de culpa que él sentía por su expatriación, su autoseparación de la realidad de su país. En todo caso, en *Yo, el Supremo* advertimos un cambio de rumbo. Aquí el esfuerzo de Roa está dirigido no ya a *crear* un mito (de redención en lo futuro), sino a investigar un mito del pasado. «¡Oh quién fuera el Suetonio de Rosas, el doctor Francia, Melgarejo, Estrada Cabrera!», exclamó Carpentier en su ensayo «Papel social del novelista». Igual pensamiento debió de habérsele ocurrido a Roa Bastos, convirtiéndose luego en el largo estudio de fuentes históricas relacionadas con el doctor Francia, que cuajó finalmente en su segunda novela. Ya en *Hijo de hombre* había trazado el perfil del Dictador Perpetuo sombrío y cruel, que sin embargo perseguía y destruía a los enemigos de la nación. Pero hay una diferencia fundamental entre las dos obras: en *Hijo de hombre* estamos frente al «mito como impulso revolucionario», mientras en *Yo, el Supremo* Roa Bastos, más maduro y quizás menos ilusionado, crea un libro que pertenece, como *Cien años de soledad* de García Márquez, al tipo de literatura, irónica y destructora de su propio poder de transmitir la ilusión de algo verídico, que asociamos con las teorías de Barthes.

Más de una vez Roa Bastos ha explicado el propósito de su libro:

[22] David W. Foster, *op. cit.*, pág. 20.

> No intenté hacer una biografía novelada del Supremo Dictador... Aquí únicamente yo podía intentar el desarrollo de... un personaje que ejerce el poder absoluto al servicio de una causa, en la cual encarna los intereses y el destino de una colectividad...
>
> Creo que la historia está compuesta por procesos, y lo que importa en ellos son las estructuras significativas: para encontrarlas hay que cavar muy hondo y a veces hay que ir contra la historia misma. Eso es lo que he intentado hacer...[23].

Es decir, al «compilar» estas cuatrocientas sesenta y pico páginas de dictados, diarios, notas y demás verborrea del anciano dictador, Roa se propuso crear algo como un símbolo del Paraguay y al mismo tiempo desentrañar la «intrahistoria» del país. Surge, por tanto, la misma pregunta que se nos presenta mientras leemos *Cien años de soledad:* ¿cómo puede transmitirnos un mensaje una novela que se burla de sí misma, que insiste en su ficcionalidad y en la incapacidad del lenguaje de representar lo real, y mucho menos sugerirnos algo acerca del destino de un país?

Declaramos honradamente que, a nuestro parecer, sugerir dudas acerca de la relación entre palabra y significado no es más que un recurso para advertir al lector de la necesidad de leer entre líneas y de buscar su propia interpretación del texto. La dificultad, tanto en Roa como en García Márquez, está en descubrir qué es lo que los autores intentan decirnos acerca de los procesos y estructuras significativas de la historia de sus respectivos países, y por extensión de Hispanoamérica en general. Dicho de otro modo, se trata de descubrir, en este caso, cuál es el mecanismo del poder, y contra quiénes y a favor de quiénes debe ejercerse. Hay aquí mucho paño que cortar y no vamos a cortarlo nosotros. Baste indicar que *mutatis mutandis* y con todas las debidas reservas, el actual régimen castrista en Cuba en muchos aspectos (fuerte poder central, destrucción de una burguesía venal, política, igualitaria y autárquica, hostilidad al colonialismo económico) ofrece más de un punto de comparación con el régimen del doctor Francia. Al mismo tiempo salta a la vista el contraste con la corrupción del régimen de Stroessner y la fácil entrada que éste ofrece a las grandes Compañías Internacionales.

Estructuralmente, *Yo, el Supremo* resulta mucho más complicada que *Hijo de hombre.* En primer lugar, la técnica de introducir a varios na-

[23] Cit. Rubén Bareiro, «Trayectoria narrativa de A. Roa Bastos», *Texto Crítico,* Vera Cruz, 4, 1976, págs. 44-45, y Mario Benedetti, «El recurso del supremo patriarca», *Casa de las Américas,* La Habana, 98, 1976, pág. 20.

rradores ensayada en la novela anterior está llevada aquí hasta la exasperación. Aunque el lector queda con la impresión general de haber leído una larga «confesión» (y autojustificación) autobiográfica del Dictador, ya escrita directamente por él en su «cuaderno privado» y en «el cuaderno de bitácora», ya dictada a su secretario Patiño, hay además gran cantidad de notas a pie de página de interés histórico y documental, las interpolaciones de un «corrector impostor», las discusiones del Supremo con Patiño y con su perro Sultán, y finalmente voces de ultratumba que impugnan o rectifican lo dictado, escrito o pensado por el Supremo, siendo éstas «corregidas» a su vez por la ilegibilidad de ciertos fragmentos de los textos en que figuran. De este modo, *Yo, el Supremo* viene a ser, como *Rayuela* de Cortázar, un libro dirigido esencialmente a lectores «machos», dispuestos a leer y releer, cotejando, comparando, esforzándose cada vez más por contestar a la pregunta ¿cómo puede esta «confesión» (¡de un dictador!) escarbar debajo de la superficie de la historia para descubrir su esencia?

Que fuera tal su intención no sólo se colige de las palabras de Roa citadas arriba, sino también de los vistosos «anacronismos» que introduce en la novela: las referencias a personajes, eventos y hasta objetos que o vivieron o fueron inventados después de la muerte del doctor Francia. Como la referencia al café y a los puros en la *Electra* de Giraudoux, estos anacronismos sirven para llamar la atención al hecho de que no se trata de una obra arqueológica, una mera recreación del pasado. Según ha precisado el propio autor:

> El desdibujamiento de una línea cronológica en la narración, la abolición de las fronteras del tiempo y espacio fueron los procedimientos que se me impusieron como los más eficaces para no encerrarla en los marcos de una época histórica determinada y trascenderla hacia una significación que pudiera llegar hasta el presente del lector[24].

Yo, el Supremo cumple, pues, un triple propósito: indagar sobre la naturaleza del régimen del doctor Francia, y así bucear dentro de la intrahistoria permanente de Paraguay; indagar, una vez más, sobre las posibilidades de la novela, entre otras, la posibilidad de ensanchar todavía más sus límites; y finalmente mediante las afirmaciones, contradicciones, paradojas y retruécanos del Dictador, cuestionar, para su-

[24] Cit. Beatriz Rodríguez Alcalá, «*Yo el Supremo* visto por su autor», en *Comentarios sobre «Yo el Supremo»*, Asunción, 1975, pág. 25.

premo estímulo del lector, las posibilidades expresivas del lenguaje mismo.

Con *La vigilia del almirante* (1992) Roa Bastos volvió a la novela después de un intervalo de diecisiete años, durante el que recibió el Premio Cervantes (1990). Influido por las polémicas en torno al Quinto Centenario del Descubrimiento de América, decidió dedicar (como Carpentier en *El arpa y la sombra* trece años antes) una novela al Descubridor, pero centrándose exclusivamente en las circunstancias del descubrimiento mismo. Basado en un trabajo preliminar de investigación seria, la obra se presenta como «un relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia»[25]. Escrita en parte desde la perspectiva de Colón mismo, mientras agoniza en Valladolid, y en parte desde la del periodo mismo del descubrimiento, resalta las contradicciones que rodean ese gran acontecimiento, y las del «alma dúplice» del almirante. La narración en primera persona de Colón alterna con los comentarios de un narrador moderno. El tema central emerge en la Parte XLVI (págs. 331-333) y se cimienta en la dicotomía Descubrimiento/Encubrimiento. Ya en la página 76, Roa habla del «fenómeno de encubrimiento que iba a proseguir sistemáticamente a lo largo de quinientos años». En efecto, toda la historia del continente, según el narrador moderno, está contaminada por «la triple negación de América» (pág. 332) urdida por Colón y sus seguidores. Se ha intentado limitar la capacidad de Latinoamérica de desarrollarse económicamente; se ha intentado desarraigar sus prácticas religiosas y se ha marginado el estudio de sus culturas y sus lenguas indígenas. Todo eso a causa de los engaños y autoengaños de Colón.

El segundo tema de la novela es la futilidad de la historiografía. En comparación con Carpentier, quien tenía cierta fe en el progreso y en la capacidad del observador de reconocer las lentas espirales ascendentes visibles en el curso de la historia, Roa Bastos se muestra un tanto más escéptico. «Lo real y lo irreal», escribe el narrador, «cambian continuamente de lugar. Por momentos se mezclan y engañan» (pág. 20). Como consecuencia, «el historiador científico» y «los inventores de historias fingidas» se complementan. Los primeros «buscan instaurar un orden»; los segundos (entre los que se incluye el autor) «fabrican alegorías»; pero sin embargo éstos «no son ni embaucadores ni impostores» (págs. 78-79). Dejan al descubierto el lado humano de la historia y reconocen la existencia de las oscuras leyes del azar. Con todo, se sos-

[25] Augusto Roa Bastos, *La vigilia del almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992, pág. 11.

tiene: «las líneas paralelas de la ficción llamada historia y la de la *historia* llamada *ficción* se tocan» (pág. 79). Con tales consideraciones Roa Bastos inserta *La vigilia del almirante* en la nueva novela histórica. Al desmitificar a Colón «hombre común, oscuramente genial» (pág. 11), y al reinterpretar el Descubrimiento como encubrimiento de la verdadera realidad americana, quiere (como aclara) «polinizar» y «fecundar» la mente y la sensibilidad del lector (págs. 65-66), añadiendo a la «ciencia» la intuición y la imaginación del novelista.

Según el autor, *El fiscal* (1993) forma, con *Hijo de hombre* y *Yo, el Supremo*, una «trilogía sobre el "monoteísmo del poder"»[26]. Se trata de una novela curiosa que parece contener, mal ensamblados, elementos de tres novelas distintas. La primera cuenta la vida banal y feliz del protagonista, Félix Moral, en Nevers (Francia) después de haber sido exiliado de Paraguay. Allí, al contrario de la mayoría de los personajes de la novela del Boom, encuentra el verdadero amor con una mujer española, Jimena. La felicidad, se suele decir, no tiene historia, y efectivamente la vida de la pareja no tiene mayor interés, hasta que interviene una chica estrambótica, nacida en Transilvania, la región de los vampiros, Leda Kautner. Esta persigue a Félix, apareciendo y desapareciendo de una manera misteriosa o quizás mágica, sin que resulte muy claro cuál es su papel en la novela. Parece que hemos pasado de una novela intimista de la vida doméstica a una novela mágico-realista. Pero luego a Félix se le ofrece la posibilidad de volver a Paraguay, protegido por su nueva identidad francesa, y de asesinar a Stroessner, el dictador sanguinario, en el curso de una recepción para delegados a un congreso internacional. La novela se ha transformado de pronto en una novela de protesta política. Pero también hay evocaciones delirantes de la historia de Paraguay y sobre todo de la guerra de Solano López contra Brasil y Argentina en las que el narrador confunde a Sir Richard Burton, el traductor de *Las mil y una noches,* con Robert Burton, el autor de la *Anatomía de la melancolía* tan amado por Borges. Nos quedamos algo desconcertados; sobre todo por la presencia en la novela del pintor Cándido López. De este personaje escribe Albónico: «no es sino un instrumento para una complicadísima operación del autor... dirigida a... poner en duda... el carácter fidedigno de todo testimonio sobre la guerra, fuese escrito o pintado»[27]. Otra vez, de acuerdo con todo un sector de la nueva novela histórica (tan magistralmente estudiada por Seymour Menton), Roa

[26] Augusto Roa Bastos, *El fiscal,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1993, pág. 9.

[27] Aldo Albónico, «Roa Bastos y el "Napoleón de la Plata"», *Revista Iberoamericana*, 180, 1997, 467-484. La cita proviene de la pág. 477.

Bastos cuestiona la posibilidad de alcanzar la verdad histórica. No ha faltado quien relacionara tal cuestionamiento con el posmodernismo[28]. En cambio, ya en 1994, Roa Bastos había afirmado necesitar ahora «crear con una escritura más llana y simple» (Albónico, pág. 175), alineándose más bien con la corriente central del posboom. De manera que *El fiscal* ilustra una vez más la dificultad de relacionar la nueva novela histórica, sea con el posmodernismo, sea con el posboom.

En *Contravida* (1994), Roa Bastos retoma un cuento temprano, «Excavación», de su primer libro de cuentos *El trueno entre las hojas* (1953), en el que un grupo de presos políticos excavan un túnel para fugarse de la cárcel. Aquí, el único que sobrevive al desmoronamiento del túnel, que sepulta a los demás, logra volver en un tren lentísimo a su pueblo natal, donde lo matan sus enemigos. La novela, contada en primera persona, salvo el último capítulo, narra los peligros de su viaje, sus experiencias en el tren, sus reflexiones acerca de sus libros (que son los de Roa Bastos mismo) y sus recuerdos de juventud. La nostalgia se mezcla con la evocación de la miseria y el terror omnipresentes en Paraguay bajo la dictadura de Stroessner. Se alaba el estoicismo y la dignidad de los campesinos paraguayos, pero es evidente que nada pueden contra el poder del estado policial. Como Brausen en *La vida breve* de Onetti, que Roa Bastos menciona explícitamente, el narrador se refugia en «los ensueños que me desvelaron, desde mis siete a mis trece años, en aquella misteriosa aldea de Manorá»[29], misteriosa porque, como Santa María, Manorá existe sólo en la imaginación del protagonista. Comentando la novela en la novela misma (como Arenas en *El color del verano),* Roa escribe: «La narración central se va desenvolviendo sobre el escenario irreal de un tren liliputiense, que hace de hilo conductor. La narración, saturada, constelada, de historias paralelas, se bifurca y prolifera al infinito» (pág. 130). Es otra manera de decir que, como en *El fiscal,* no podemos discernir un claro diseño estructural en *Contravida.* Lo que llama la atención en ambas novelas es más bien el terrible pesimismo de la conclusión: en *El fiscal,* las torturas sufridas por Félix; en *Contravida,* la muerte atroz del narrador precisamente cuando parece haberse puesto en salvo. Fiel hasta el final a la visión angustiada del Boom, Roa Bastos proclama que el sacrificio de Cristo fue vano, que «Ningún Hijo Pródigo ha vuelto jamás al hogar paterno» (pág. 228) y que todos hemos nacido «fuera de lugar y en tiempo ajeno» (pág. 229).

[28] Véase, por ejemplo, Helene C. Weldt-Basson, «Augusto Roa Bastos's Trilogy as Post-Modern Practice», *Studies in Twentieth Century Literature,* 22, 1998, págs. 335-355.

[29] Augusto Roa Bastos, *Contravida,* Asunción, El Lector, 1994, pág. 132.

En otro artículo[30], Albónico sostiene que «las últimas novelas del autor [Roa Bastos] representan una franca involución, tanto temática como técnica». A continuación escribe: «En efecto, siempre hubo en Roa Bastos numerosos elementos de cierta ambigüedad o que no convencen completamente... por ejemplo, el enlace casi obsesivo con la infancia y con un mundo rural reinventado, la herencia del tremendismo de la novela regionalista [y] la incierta traducción de su compromiso ideológico-político» (pág. 22). Estos rasgos reaparecen en *Madama Sui* (1995), la historia de una de las amantes de Stroessner que, coincidentemente, fue desvirgada por el narrador de *Contravida* y pasa el resto de su vida enamoradísima de él. En la novela, Roa Bastos persigue un doble objetivo. Por una parte, identifica a Sui con el pueblo paraguayo, viéndola como «una víctima propiciatoria del proceso de degeneración social y nacional que produjo la tiranía»[31]. Por la otra, la presenta románticamente como una hetaira de clase alta que «sintió en lo hondo de sí la corrosión de la soledad, pareja a su necesidad de amor» *(ibíd.)*. Se trata de una criatura idealizada, víctima de su propia belleza, destinada a una muerte prematura, es decir, de nada menos que toda una heroína de novelón. Lo confirma el lenguaje utilizado por Roa Bastos para describirla: está llena de «incorruptible candor» y «nobleza», pero afligida «de una secreta mutilación interior» (su amor imposible) (pág. 163). A pesar de tales elementos por demás populares y melodramáticos, *Madama Sui* logra captar el interés, incluso del lector sofisticado, por el contraste entre Sui misma y el ambiente que la rodea, que Roa Bastos describe con toda la amargura de un hombre desencantado con el propio pueblo, que un personaje llama «pueblo de perseguidos, de lameculos cobardes» (pág. 129). Una vez más, al final de la carrera literaria de Roa Bastos escuchamos el eco de la voz de Asturias en *El Señor Presidente*, capítulo 28: «Somos un pueblo maldito. Las voces del cielo nos gritan cuando truena: ¡Viles! ¡Inmundos! ¡Cómplices de iniquidad!»

José Donoso (Chile, 1925-1996)

En su *Historia personal del boom* (1972), José Donoso no sólo nos ofrece una descripción memorable del impacto de la nueva novela en el mundo literario asfixiante chileno a principios de los años 60, sino

[30] Aldo Albónico, «Augusto Roa Bastos en sus últimas novelas», *Studi di Letteratura Ispanoamericana*, 30, 1977, págs. 21-25.

[31] Augusto Roa Bastos, *Madama Sui*, Madrid, Altaguara, 1996, pág. 11.

que tiene el valor (y la modestia) de declararse hijo del Boom. Nada en el libro llama la atención tanto como las páginas del capítulo tercero que narran cómo Donoso descubrió en 1961 *La región más transparente* de Fuentes. Después de leer esas páginas resulta casi imposible rechazar la tentación de postular la existencia de un Donoso pre-1961 y un Donoso post-1961. Sin embargo, los excelentes libros de Cornejo Polar y más aún de Hugo Achugar, entre otros, nos ponen en guardia contra tal tentación, al hacer hincapié en las constantes que se repiten a lo largo de toda la obra de Donoso. Lo que cambia en él no es tanto la visión del mundo como la audacia de las innovaciones técnicas con que logra expresarla.

Es sumamente revelador lo que Donoso nos cuenta de la situación literaria en Chile antes del Boom. No existía siquiera el concepto de una novela hispanoamericana. Existían novelas argentinas, chilenas, mejicanas, venezolanas, escritas por los «grandes abuelos»: Azuela, Barrios, Güiraldes, Gallegos. En Chile, considerado un país sin novelistas, seguían imperantes los dogmas del criollismo y del realismo social. Un «empobrecedor criterio mimético, y además mimético de lo comprobablemente "nuestro" —problemas sociales, razas, paisajes, etc.—» momificaba la producción narrativa. Los mismos autores solían financiar la producción de sus obras, que no se vendían fuera del país; las editoriales no importaban sino libros españoles o europeos. Les costaba un trabajo inmenso a escritores como Donoso y Jorge Edwards romper «las barreras de la sencillez y del realismo como destino único de nuestra literatura», y desbaratar «el dogma chileno de la necesidad de un lenguaje transparente y limpio en que se encamara nuestra ironía»[32].

De ahí se desprende que lo que menos importa en *Coronación* (1956), la primera novela de Donoso, es lo que contiene de «realidad» o de crítica social. Lo que cuenta son las respuestas posibles a la pregunta ¿hasta qué punto Donoso, aun antes del «cataclismo» que significó para él la lectura de *La región más transparente* en 1961, ya se apartaba de la estética limitadísima que había heredado de la generación de Barrios y Latorre? Tengamos en cuenta que *El obsceno pájaro de la noche,* con el que Donoso se puso de golpe en la vanguardia de la nueva novela, fue «concebido y quizás comenzado» antes del descubrimiento de Fuentes.

El gran tema de Donoso, en todas sus obras, es la desintegración: la del individuo (y de la familia, el núcleo social), la de la sociedad

[32] José Donoso, *Historia personal del boom,* Barcelona, 1972, págs. 38 y 50.

(y no sólo de la sociedad burguesa) y la del sistema de valores y creencias en que se fundamentaba tradicionalmente la vida individual y social. Viene repitiéndose que *Coronación* se estructura en torno a la decadencia de una familia de la clase alta chilena, los Abalos, representada principalmente por la abuela misiá Elisa, ya nonagenaria, y su nieto cincuentón don Andrés. La locura ya incurable de aquélla va poco a poco contagiándole a éste hasta que, tras un estallido de erotismo reprimido provocado por su contacto con la criada Estela y el fracaso grotesco, Andrés termina aceptando, casi conscientemente, el destino de su abuela, la locura, prefiriéndola a la angustia y a la soledad en que de pronto se encuentra. En cierto modo, como sugiere Rodríguez Monegal[33], *Coronación*, a pesar de los elementos surrealistas y freudianos que contiene, viene a ser, con *Las buenas conciencias* de Fuentes, la última novela galdosiana escrita en Hispanoamérica. Como Dickens en *Dombey and Son* y Galdós en *Fortunata y Jacinta*, Donoso relaciona estrechamente el mundo de la alta burguesía y el mundo del proletariado mediante el recurso de alternar sistemáticamente episodios de la vida de los Abalos y otros que tienen como protagonistas a las criadas y sus conocidos.

Se ha criticado el supuesto intento de Donoso de describir la interpenetración de los dos estratos sociales. Escribe Eyzaguirre: «Este intento relacionador es la parte más floja de la novela, porque Donoso no consigue nunca establecer entre los dos mundos lazos de veras convincentes y significativos. Ambos continúan existiendo paralelamente y los esfuerzos del novelista por presentar una visión integradora fracasan, a la vez que revelan una preocupación de tipo sociológico, que en este caso no se compadece con los postulados artísticos de *Coronación*»[34]. A lo que se puede responder con la afirmación de Promis Ojeda según la cual las diferencias entre las dos clases sociales en realidad «se transforman en factores aparenciales que ocultan la absoluta identidad de uno y otro sector, sumergiéndolos entonces por igual en la caída que se avecina. Ambos son mundos finales»[35]. Tal afirmación, si pensamos en *Este domingo*, por ejemplo, resulta ampliamente confirmada.

En efecto, no sólo René en su chabola, como don Andrés en su piso lujoso, intuyen la existencia de algo así como un paraíso perdido

[33] Emir Rodríguez Monegal, «El mundo de José Donoso», *MN*, 12, 1967, páginas 77-85.

[34] Luis B. Eyzaguirre, *op. cit.*, pág. 268.

[35] José Promis Ojeda, «La desintegración del orden en la novela de José Donoso», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. J. Loveluck, Madrid, 1976, pág. 175.

en el pasado, un *orden* (palabra clave en Donoso), sino que hay un evidente paralelismo entre la vida burguesa, sin entusiasmos ni abandono, de don Andrés, y la vida de René, indeciso como está entre el trabajo honrado y la criminalidad. Cuando don Andrés por fin intenta seducir a Estela, la criada, y contemporáneamente René se decide a cometer un robo importante, los dos fracasan de modo humillante. A pesar del aparente vitalismo de Mario y Estela, que contrasta con la abulia y la locura de los demás, es difícil no creer que terminarán como René y Dora.

Si bien el estudio de la decadencia de la sociedad chilena ocupa un lugar de importancia en *Coronación,* Donoso ha protestado, una y otra vez, contra los que no han percibido «algo más allá de esa superficie». Lo que queda más allá de la superficie de la novela es la progresiva alienación de don Andrés, su pérdida de «ese orden que era la esencia misma de la vida»(pág. 41)[36]. El terror del tiempo y del espacio de Andrés, su angustia ante la visión de un mundo absurdo y sin finalidad están todavía demasiado influidos por el modelo noventayochesco español. Sin embargo, cuando al final de la novela desembocan en una locura esencialmente lúcida, las afirmaciones de este personaje nos proporcionan una clave para la comprensión de la obra posterior de Donoso:

> todo no es más que un desorden, una injusticia, un juego de locura del Cosmos. Si hay un Dios que vele por el destino de los hombres, no puede ser sino un Dios loco. ¿Qué locura más completa que haber dotado a los hombres de conciencia para darse cuenta del desorden y del terror, pero no haberles dotado de algo para vencerlos?... el único orden es la locura, porque los locos son los que se han dado cuenta del caos total (pág. 157).

Es significativo que en una entrevista con McMurray en 1973, quince años después de *Coronación,* Donoso repitió, casi palabra por palabra, esas mismas afirmaciones[37].

El momento culminante de la novela coincide lógicamente con la coronación de la locura: «aquella última escena esperpéntica» *(Historia...,* pág. 37), como la llama el autor, que en 1956 fue tan mal comprendida y tan absurdamente criticada. Hablando con McMurray, Donoso declaró que los símbolos constituyen probablemente el elemento más importante de su obra. Esa coronación grotesca de mesiá Elisita

[36] José Donoso, *Coronación,* 2.ª ed., Barcelona, 1968[2].

[37] George McMurray, «Interview with José Donoso», *HBalt,* 58, 1975, págs. 391-393.

por sus dos criadas borrachas simboliza el triunfo de la locura, del caos y del absurdo metafísico. Nos asomamos ya al mundo de *El obsceno pájaro de la noche*.

Este domingo (1966) también presenta la decadencia de una familia burguesa y merecería un estudio comparativo con *Coronación*. En cuanto a su contenido se adelanta poco a la novela anterior; otra vez aparecen las tres clases sociales: la burguesía, las criadas, los parias. Don Álvaro Vives, quien con su mujer Chepa ocupa la parte central de la novela, se asemeja quizás demasiado al don Andrés de *Coronación*. Es otro personaje inútil, inauténtico, física y psicológicamente débil, irresistiblemente atraído por el vitalismo y la exuberante sexualidad de la criada Violeta. Chepa, frígida con su marido y sexualmente insatisfecha, sublima sus instintos mimando a sus nietos y tratando, con una caridad despótica, a un grupo de pobres hasta que encuentra casualmente a Maya, un patético asesino, a quien logra sacar de la cárcel. Cuando Maya, tras una fugaz relación sexual con Violeta, la mata, se cierra el círculo. Álvaro muere de cáncer, y Chepa, mientras busca a Maya por las barriadas de la ciudad, en un simbólico descenso al infierno, es agredida por un grupo de niños pobres, y enloquece. Si hay una evolución en lo temático entre *Coronación* y *Este domingo* hay que verla en la intensificación del aislamiento individual y en la eliminación de la nota de esperanza que suena todavía en la primera novela al unirse y ampararse mutuamente Mario y Estela.

La verdadera novedad de *Este domingo* reside en su estructuración[38]. Abandonando la cronología convencional de *Coronación*, Donoso organiza su nueva obra en torno al «eje temporal» de un solo domingo, el día que ve el colapso del matrimonio de Álvaro y Chepa, el descubrimiento por parte de ésta de su estado de total sujeción emocional a Maya, y el asesinato de Violeta. La narración se mueve rítmicamente ya hacia atrás, ya hacia delante en el tiempo. Hay, además, una especie de contrapunto entre las tres secuencias de recuerdos de uno de los nietos de Álvaro y Chepa, narradas en primera persona, y las dos historias de Álvaro y Chepa, narradas en tercera persona, y con la interpolación de monólogos interiores y hasta de una suerte de apóstrofe del personaje por parte del narrador. La alternancia entre los narradores indica, desde luego, la ambivalencia de la realidad narrada; también (junto con otros recursos que emplea Donoso en el curso de la narración en tercera per-

[38] Véase Joan Rea Boorman, *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, 1976, págs. 111-124.

sona) actúa para variar la distancia afectiva entre narrador y personajes, y yuxtapone bruscamente acontecimientos o diálogos a las reacciones internas de los individuos. Hay, además, una serie de relaciones simbólicas entre los juegos de los nietos y la vida de los abuelos. Como indica Donoso en su *Historia personal del boom,* ya había comenzado a comprender que los cañones de sencillez y verosimilitud vigentes en el Chile de los años 50 «no eran la única vara con que se mide la excelencia» (pág. 37). Quizá el resultado más importante de este proceso de comprensión fue la «ley de sustitución» que Donoso instaura ya en *Este domingo.* Según esta «ley», cada personaje puede convertirse en otro, al menos en la mente de un tercero. La identificación del sistema por Cornejo Polar en *Donoso, la destrucción de un mundo* (pág. 105), y su aplicación por Bueno Chávez en el mismo libro a *Este domingo* (pág. 69), marcan un gran paso adelante en la crítica de Donoso.

El lugar sin límites (1966) encierra, como acertadamente señala Vidal, «una burla desmesurada y ambigua de las imágenes valoradas por el nacionalismo literario del criollismo positivista chileno»[39], y en la historia literaria significa un tardío tiro de gracia al movimiento que exaltara los arquetípicos hacendados viriles y los huasos esforzados. Pero la novela tiene otras dimensiones más importantes que la parodia acre y grotesca. Hugo Achugar ha analizado detalladamente la organización del ámbito social en la novela, refiriéndose en particular al «proceso de cambio de la conciencia social de Pancho Vega» y a la importancia de la figura de Octavio[40]. Es más: en la entrevista con McMurray, mencionada arriba, Donoso aclara que «la falta de comunicación entre mis personajes es una metáfora de mi sentimiento de falta de comunicación con Dios, o sea, no hay ninguna posibilidad de comunicarse con un Dios no-existente» (pág. 391). A partir de la época romántica, la idea de la no existencia de un Dios benévolo ha empujado a ciertos autores hacia la idea contraria: la de la existencia de un Dios malévolo o loco. Ya encontramos tal idea en *El Señor Presidente* de Asturias y en *Pedro Páramo* de Rulfo. Aflora, como hemos visto, en la mente de don Andrés en *Coronación. El lugar sin límites,* amplificación de una página cosechada de una de las versiones tempranas de *El obsceno pájaro de la noche,* contiene en el fondo una alegoría de la vida humana dominada por una divinidad maligna, don Alejo. Este es, en efecto, como el Bandeira de Borges, «una tosca divinidad» que baraja a su antojo el destino de sus pobres criatu-

[39] Hernán Vidal, *José Donoso,* Barcelona, 1972, pág. 115.

[40] Hugo Achugar, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso,* Caracas, 1979, páginas 161-190.

ras. Éstas son, en este caso, los dos habitantes del burdel del lugar: la Japonesita y su padre el homosexual Manuela. Otro Pedro Páramo, don Alejo ha decidido la lenta destrucción del lugar desde hace tiempo. Como intuyó la Chepa delante de Maya en *Este domingo,* la partida (existencial) está perdida desde antes de la primera jugada. Sólo queda el sufrimiento, el infierno. Por eso, el título de la novela se refiere a la descripción del infierno en el *Dr. Faustus* de Marlowe. En este lugarcito infernal chileno se debaten tres seres muy diversos: la Manuela, el afeminado sesentón que todavía sueña con encandilar a los hombres presentándose como bailaora española; la Japonesita, hija del grotesco acoplamiento de la Manuela y la Japonesita Grande, impuesto por don Alejo; y Pancho Vega, supuesto hijo espúreo de don Alejo, a quien toca el papel de Luzbel rebelde. En realidad, cada uno de los tres personajes aspira a rebelarse: Manuela, contra su condición de maricón pobre y viejo, triunfando una vez más como mujer irresistible; la Japonesita, contra su vida gris de patrona de burdel hombruna y virgen; y Pancho, contra el peso de su inferioridad frente a don Alejo. Todos fracasan. Pancho, liquida su deuda con el supuesto padre, pero no por eso se siente menos humillado. La Manuela baila por última vez con éxito, pero sólo consigue despertar la homosexualidad latente de Pancho y con eso atraerse la muerte violenta. La Japonesita decide entregarse a Pancho, pero deja pasar la oportunidad y éste opta por Manuela. El penúltimo capítulo termina con la lucha entre la Manuela, Pancho y el cuñado de éste, Octavio, «los tres en una sola masa viscosa, retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas» (alusión clara a Cerbero) cerca de «las viñas donde don Alejo espera benevolente». En el último capítulo, la Japonesita, *lasciata ogni speranza,* acepta su círculo del infierno y se resigna a «lo de siempre»: una vida sin salida.

Varios críticos han visto *El lugar sin límites* como el libro que enlaza el mundo de *Coronación* y *Este domingo* con el de *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Se insiste en la idea de un mundo caótico sin Dios, y en la ambigüedad del personaje Manuel-Manuela, como elementos que sobreviven en *El obsceno pájaro de la noche* y abren el camino hacia posibles interpretaciones de este texto desconcertante, que Donoso ha definido como «una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealidad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y entretejen y nunca se aclara cuál es la realidad, pero no ya del "realismo social"»[41]. Otros críticos, como

[41] Cit. Ana M. Moix, prólogo a los *Cuentos* de Donoso, Barcelona, 1971, pág. 11.

MacAdam y Magnorelli[42], siguiendo una línea crítica muy familiar a los estudiosos de Borges, rechazan todo intento de interpretación y se refugian en el cómodo concepto de una narrativa creadora de sí misma e incapaz de hacer nada sino narrar; es decir, imponer un orden arbitrario a elementos escogidos al azar. Digamos sin ambages que toda tentativa de presentar *El obsceno pájaro de la noche* como una serie de significantes sin significado está condenado de antemano al fracaso. Donoso es ante todo un hombre de ideas, un hombre con una cosmovisión muy definida, de la cual debe partir todo enfoque válido de su obra.

Al contrario de *Cien años de soledad* que se estructura en torno a un mito bíblico con una «caída», pero sin la correspondiente «redención», *El obsceno pájaro de la noche* (cuyo escenario es un ambiente religioso) contiene un mito de redención: la creencia de las viejas en el niño santo que las llevará al cielo:

> por eso es que estamos con nuestras bolsas y paquetes listas, viviendo en la capilla todas juntas..., esperando el momento en que el niño nos lleve a todas las viejas de la Casa al cielo en sus carrozas blancas (pág. 512)[43].

Donoso ha explicado a M. San Martín[44] que bajo las referencias a la religiosidad de las viejas «hay condena a la sociedad que las esclavizó» y que en realidad toda la novela es «una rendición simbólica de lo que es una burguesía latinoamericana..., una agonía en su propia mierda». Las viejas, que «no tienen por qué aplicar los valores burgueses a la vida», se evaden de su circunstancia escuálida elaborando una fantasía religiosa que Donoso considera antiburguesa. Toda la interpretación que ofrece Vidal de *El obsceno pájaro de la noche* se basa en los aspectos antiburgueses de la obra. Éstos obviamente existen, y la proyección social del libro merece tenerse en cuenta. Pero está claro que la fantasía de las viejas es también una parodia de las creencias cristianas, como está claro que don Alejo en *El lugar sin límites* representa, hasta cierto punto, una parodia de la idea de un Dios benévolo. Cuando por fin el sueño de la salvación de las viejas se convierte en su traslado a un nuevo asilo comprado con el dinero de la Brígida, y la madre Benita se ve

---

[42] Alfred J. MacAdam, *Modern Latin American Narratives,* Chicago, 1977, págs. 111-118, y Sharon Magnorelli, «El obsceno pájaro de la noche», *HR,* 45, 1977, págs. 413-419.

[43] José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche,* 5.ª ed., Barcelona, 1977.

[44] Mercedes San Martín, «Entretien, José Donoso», *Car,* 29, 1977, págs. 195-203.

obligada a acompañarlas, ésta, que representa a la Iglesia, se declara «vencida» (pág. 528). El cielo anhelado por las viejas no existe. Estamos otra vez ante un tema fundamental en la obra de Donoso: su nostalgia de la fe, de un Dios garante de un «orden» existencial sin el cual no hay más que caos. El autor mismo ha declarado que «Quisiera que el lector inmerso en mi mundo novelesco sintiera el temor, el terror, el amor al caos»[45]. Pero insiste también en que «para nada mi novela es antirreligiosa. La religión es una forma de salvación... existencialmente hablando la Iglesia tiene un valor»[46].

Cuando vengan para derribar la Casa, se afirma, «se alzará una polvareda cuando las fauces hambrientas de las palas mecánicas perturben el reposo secular de los adobes que *construyen el mundo*» (pág. 538). La Casa de Ejercicios, como la Casa de Asterión de Borges, simboliza, hasta cierto punto, el mundo tal como Donoso lo concibe; es decir, un mundo escuálido poblado de seres esperpénticos cuya vida carece de objeto. Esta Casa, este mundo, está dominado por el concepto de *encierro*. Es por eso por lo que una de las actividades principales del Mudito, el personaje central, es ir tapiando puertas y ventanas, y cerrando uno a uno los pasillos laberínticos de la Casa. De este modo, la Casa se convierte en el equivalente de un «imbunche»: «todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas» (pág. 63), algo sin posibilidad de comunicación con un más allá. Vista de otro modo, la Casa se parece a un gigantesco paquete. La novela es un paquete; la Casa es un paquete; bajo sus camas las viejas acumulan más paquetes. Por eso, la escena en la que el Mudito y la Madre Benita abren los paquetes de la Brígida cobra especial importancia. Para la Madre, el paquete debe contener algo: la vida y el mundo deben tener un sentido. «Sé que usted está implorando que este paquete contenga algo más que basura», le dice el Mudito. Pero añade —portavoz del autor—: «¿Para qué seguir abriendo y rompiendo envoltorios... si tiene que saber que no va a encontrar nada?» (pág. 31). Ya, sin embargo, «todos estamos envueltos en estos paquetes» (pág. 30). No cabe expresar más claramente el mensaje de la novela, el radical nihilismo metafísico de Donoso. En *La pata de la raposa*, Pérez de Ayala presenta la vida como una caja vacía que el hombre debe llenar, creando sus propios valores vitales. En su entrevista con McMurray, Donoso rechaza todo intento semejante como puro romanticismo. Para él, la caja, es decir, el paquete, está vacío o lleno de basura.

[45] Cit. José Promis Ojeda, en Loveluck, *op. cit.*, pág. 189.
[46] George McMurray, art. cit., pág. 392.

Perdida toda fe en un orden divino, sólo queda el caos. El mundo se convierte de golpe en «un mundo en que los seres comienzan a deformarse, a perder sus dimensiones llamadas normales, se transforman en algo casi irreconocible, en que las pautas de la normalidad moral, sexual, pasional, etc., pierden su significado y empiezan a trizarse»[47]. Es lo que pasa en *El obsceno pájaro de la noche*. Toda la novela es un vasto delirio del Mudito-Humberto Peñalosa, actualmente *factotum* de la Madre Benita en la casa-asilo de la Chimba. Ex secretario de don Jerónimo (importante personalidad chilena); enamorado de la mujer de éste, doña Inés, Humberto es también un escritor frustrado. El delirio de este monstruo, medio enano, gibado, con el labio leporino mal cosido, crea un mundo fantasmagótico y contradictorio en el que la interacción de las dos clases sociales, la alta y la baja, que fue una de las constantes de las novelas anteriores, reaparece, pero esta vez, según el autor, «en un plano metafísico»[48].

En la casa-asilo no hay más que viejas locas y muchachas adolescentes porque, aclara Donoso, «la vejez es una anarquía, la adolescencia es una anarquía, la locura es una anarquía»[49]. La novela se polariza en torno a dos acontecimientos y dos grupos de personajes. Una de las jóvenes, la Iris Monteluna, sale con frecuencia del asilo para hacer el amor con varios hombres que se enmascaran con una gigantesca cabeza de cartón. Más tarde, cuando parece que está embarazada, las viejas del asilo crean el mito de un nuevo Redentor que las redimirá de la Casa-Infierno que habitan. Anteriormente, doña Inés, la mujer de don Jerónimo, había dado a luz a un monstruo, Boy, para quien su padre organiza un ambiente, la Rinconada, totalmente poblado de otros monstruos controlados por Humberto. Las dos series de episodios resultan complementarias; los dos grupos de personajes: Jerónimo-Humberto-el Mudito e Iris, Inés-Peta Ponce participan en ellos y también en unos actos sexuales que que resultan casi rituales, ya que según ha confesado Donoso, «mi esencial es no creer en el amor»[50].

Ahora bien, como ha demostrado Borinski[51], en *El obsceno pájaro de la noche* «la unión sexual es atracción entre máscaras». Otra cosa en la que no cree Donoso es en «la solidez de la personalidad humana». La personalidad también es un paquete sin nada dentro; no hay más que

[47] José Donoso, entrevista con Guillermo I. Castillo, *HBalt*, 54, 1971, págs. 958-959.
[48] *Ibíd.*
[49] *Ibíd.*
[50] *Ibíd.*
[51] Alicia Borinski, «Repeticiones y máscaras», *MLN*. 88, 1973, págs. 281-294.

máscaras, antifaces, funciones que uno cumple, papeles que uno representa. El elemento más perturbador de *El obsceno pájaro de la noche* es la manera en que los personajes se reducen a «máscaras interrelacionadas en un juego de superficies» (Borinski), a elementos intercambiables en un vasto mecanismo caótico. Con esto tocamos fondo. Negar la realidad de la personalidad significa añadir el último toque de anarquía a la novela. Ahora un actor-narrador (Humberto-el Mudito), objeto de constantes transformaciones, contempla un mundo de trueques de funciones y de personalidades, un mundo en que nada es estable, todo está fragmentado, no hay más que caos. Donoso ha explicado que la novela estuvo bloqueada dentro de él hasta que tuvo el valor de renunciar a todo intento de encontrarle una forma racional. Sólo cuando dio con el punto de vista «exacerbado, lúcido, complicado, jugado en todas las posibilidades»[52] de Humberto-el Mudito, logró la forma que expresase el caos real del mundo mediante el caos aparente de la organización narrativa.

Finalmente, hay que subrayar el importante elemento subjetivo y casi autobiográfico en *El obsceno pájaro de la noche*. «Escribí esta novela un poco para saber quién soy», confesó el autor a Rodríguez Monegal[53]. Al relacionar esta búsqueda de sí mismo por parte de Donoso con su aterradora crisis de locura en 1969, Pamela Bacarisse[54] ve en el Mudito síntomas de esquizofrenia caracterizados por sensaciones de inseguridad ontológica. Las mentiras y contradicciones en que deliberadamente incurre (incluso la tendencia a borrar su propia identidad) no son más que tentativas de proteger esta identidad inestable. Es una interpretación perfectamente compatible con el «binarismo como negación del maniqueísmo» que Donoso mismo señaló a San Martín como aspecto básico de los personajes de la novela. Pero sobre todo, ya que se trata de un desesperado esfuerzo por evitar «una apocalíptica disolución en el no-ser» (Bacarisse, pág. 127), la búsqueda del Mudito se convierte en una búsqueda metafísica fracasada.

Comentando sus *Tres novelitas burguesas* (1973), Donoso dijo a McMurray: «Es un libro que aparece algo frívolo a la superficie, pero en muchos aspectos no es frívolo. Contiene muchas de mis viejas obsesiones, tales como la falta de la unidad humana y la falta de comuni-

---

[52] José Donoso, entrevista con Guillermo I. Castillo *ut supra*.

[53] Emir Rodríguez Monegal, «La novela como "happening"», *Revlh*, 76-77, 1971, págs. 517-536.

[54] Pamela Bacarisse, «El obsceno pájaro de la noche», en *Contemporary Latin American Fiction*, ed. Salvador Bacarisse, Edimburgo, 1980, págs. 18-33.

cación entre las personas... Pero... he incluido cosas de mi vida en España.» La mayor novedad de estos relatos resulta del uso que hace Donoso, por primera vez en su obra, de personajes ni jóvenes ni viejos, sino pertenecientes a la generación intermedia. Éstos, para él, representan el mundo «normal» que anteriormente le interesaba poco. Dos de los relatos, «Chattanooga Choo-Choo» y «Átomo verde número cinco», describen el derrumbe de este mundo de la normalidad en sendos matrimonios. El primero dramatiza el complejo de castración que existe en muchos maridos maduros; el segundo quita de repente la barrera protectora de posesiones materiales que rodea a Roberto y Marta, dejándolos simbólicamente desnudos y aterrorizados. Hay también en este relato un tema más profundo. Edmundo Benzedú explica que «En el crescendo de tensiones, la progresiva desaparición de las cosas significa también la gradual desaparición de la identidad de Roberto y Marta»[55]. En «Gaspard de la nuit», Donoso vuelve al mundo anárquico de la adolescencia. De forma que recuerda quizás demasiado a Cortázar, cuenta la historia de Mauricio, un «niño bien» que después de unas peripecias ligeramente satíricas de la vida burguesa, encuentra mágicamente a su «doble», un golfo de la periferia de Barcelona. Convirtiéndose en él, escoge la libertad. Aunque originales en sí mismas, las *Tres novelitas burguesas* encajan dentro de una tradición rioplatense que Donoso había ya superado en *El obsceno pájaro de la noche*.

Acerca de *Casa de Campo* (1978), Donoso escribe en el texto mismo que «No intento apelar a mis lectores para que "crean" en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas» (pág. 404)[56]. Del personaje central, Wenceslao, comenta: «Es que Wenceslao, igual que mis demás niños, es un personaje emblemático» (pág. 372). Dicho en otras palabras: son personajes semialegóricos. La novela entera es una alegoría político-social muy amena y a veces cómica, con evidentes referencias a la historia reciente de Chile. En una vasta casa de campo una extensa familia de terratenientes y dueños de minas de oro pasa el verano rodeada de sus treinta y tres hijos. Fuera están los «antropófagos»; dentro, la amenaza del pariente loco, Adriano, cuyas ideas liberales contrastan con el tradicionalismo egoísta e hipócrita de los demás. Durante una breve ausencia de los mayores, los niños, capitaneados por Adriano, se rebelan, confraternizan con los nativos y dan al traste con el sistema autoritario de antes. Cuando la rebelión degenera en el caos

[55] En Antonio Cornejo Polar, *Donoso, la destrucción de un mundo*, Buenos Aires, 1975, pág. 168.

[56] José Donoso, *Casa de Campo*, 1.ª ed., Barcelona, 1978.

absoluto, vuelven los padres con un ejército de lacayos para restaurar el orden y venderlo todo a los gringos.

Ambientada en una artificiosa *belle époque* de crinolinas y landós, época que simboliza el anacrónico sistema social chileno durante la juventud de Donoso, la novela caricaturiza imparcialmente tanto a los viejos detentores del poder, empeñados en «correr un tupido velo» sobre todo lo que les conviene ignorar, cuanto a los liberales pequeño-burgueses, ingenuos y desprovistos de ideas prácticas. Éstos se rebelan sin medir las consecuencias, y los nativos (el pueblo), sospechosos de abrigar ideas comunistas (=antropófagas) no tardan en mostrar que no ven más allá del saqueo de la Casa Grande. En medio de todo se encuentra Wenceslao, «el más peligroso de todos los niños, porque es el que discrimina, piensa y critica» (pág. 295). A él le toca al final pronunciar las exequias del sector burgués (son los burgueses, con sus lacayos y los gringos los auténticos antropófagos) y vaticinar un nuevo régimen en Marulanda, régimen algo nebuloso, dicho sea de paso, en que se vivirá de acuerdo con «las costumbres tradicionales que pueden enseñarnos los que conocen la región mejor que nosotros» (pág. 485). ¿Una «casta eterna» chilena?

Casa de Campo se asemeja en muchos aspectos, aunque modernizada, a *La conquista del reino de Maya* de Ganivet. La abundancia de personajes facilita la creación de una gran variedad de episodios seriocómicos, y Donoso, desdeñando «la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas» (pág. 54), interviene siempre que quiere con comentarios chuscos sobre el desarrollo de la trama y sobre sus propios procedimientos narrativos. «Yo no he podido resistir la tentación —explica— de cambiar mi registro y utilizar en el presente relato un preciosismo también extremado como corolario de ese feísmo [de sus libros anteriores] y ver si me sirve para inaugurar un universo también portentoso» (pág. 401). Sin embargo, lo que mejor explica la obra es una frase de Donoso en su entrevista con San Martín: «aquí sitúo la experiencia de Chile como una cosa que me importaba».

En una entrevista en 1984[57], Donoso sugirió que *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de Campo* marcan los dos hitos fundamentales dentro de su producción de novelas, siendo la primera la obra más importante, puesto que tras ella se atenuaron sus inquietudes acerca de la condición humana. A primera vista, *La misteriosa desaparición de la Marque-*

[57] Amalia Pereira, «Interview with José Donoso», *Latin American Literary Review*, 15, núm. 30, 1987, pág. 60.

sita de Loria (1980) confirma este juicio de Donoso sobre sí mismo. Se trata de una novelita erótica comparable con *Elogio de la madrastra*, por ejemplo, de Vargas Llosa (y otra vez se podría hablar de posmodernismo). Pero Swanson, en su libro imprescindible sobre Donoso[58], muestra cuál es la diferencia. Al intercalar en su novela la historia de Giges, Vargas Llosa procura insinuar, con escaso éxito, que el argumento se relaciona con algo arquetípico. En cambio, la introducción del perro Luna en *La misteriosa desaparición...* es precisamente lo que convierte la serie de aventuras sexuales banales de la heroína, Blanca, en otra ilustración del tema básico de toda la obra de Donoso: la búsqueda de la autorrealización en medio de un mundo de puro caos. Mientras Blanca pasa de un amante a otro «exasperante la pregunta persistía: ¿a quién?, ¿para qué?»[59]; «a pesar del placer, todo había sido un ensayo» (pág. 97). Al contrario de *Elogio de la madrastra*, *La misteriosa desaparición...* ejemplifica lo que argumentaremos más adelante en el capítulo VII: que en los novelistas del Boom encontramos la prueba de las palabras de Unamuno «Lo erótico y lo metafísico se desarrollan a la par». Como Eva Luna de Isabel Allende, Blanca, a través de sus experiencias múltiples, está buscando un orden, el cumplimiento de la promesa implícita en el placer sexual. Un detalle de la descripción de uno de sus amantes, Arenas, cobra extrema importancia en el resto de la novela. Arenas parece tener ojos grises. La tentación que experimenta Blanca de zambullirse en esos ojos gris-limón (pág. 102) simboliza su deseo de trascender las posibilidades del amor físico; pero más tarde, al incorporar a Arenas a su búsqueda, descubre que en realidad sus ojos son negros. Desde entonces los ojos grises que la atraen irresistiblemente son los de Luna, el perro misterioso que toma posesión de su vida, destruye y ensucia su alcoba, la maltrata y hiere, pero que oscuramente le promete «senderos jamás transitados» que la llevarán a un mundo de «esencias» desconocidas (pág. 163) o quizás al mundo «de la destrucción y el caos y lo desconocido donde campeaba como rey» (pág. 164), es decir, a la aceptación serena de un mundo sin orden.

El que los ojos de Luna, a la vez que contienen «la pregunta única, reiterada y desconocida» que a Blanca la obsesiona, sean también «vacíos» (pág. 165), es la causa de cierta ambigüedad al final de *La misteriosa desaparición...* Semejante ambigüedad se encuentra también en el

[58] Philip Swanson, *José Donoso, the Boom and Beyond*, Liverpool, Francis Cairns, 1988, cap. 7.

[59] José Donoso, *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*, Barcelona, Seix Barral, 1980, pág. 47.

último capítulo de *El jardín de al lado* (1981) cuando descubrimos que la voz narrativa de esta novela, en la que describe sus fracasos literarios y matrimoniales un escritor chileno exiliado, muy parecido a Donoso mismo, pertenece no a éste, sino a su mujer. Lo que hemos ido leyendo como una confesión resulta ser una ficción escrita por una mujer que se encuentra convaleciente de una honda depresión suicida. Como en *Casa de Campo* y *La misteriosa desaparición...*, la voz narrativa se interpone entre el lector y los episodios para recordarle a éste que lo que está leyendo no es más que una fabulación. De este modo, la novela termina subvirtiendo su realismo aparente. «Por una parte», escribe Swanson, «las técnicas radicales invalidan las presuposiciones en las que se basa el realismo (es decir, invalidan la noción de una realidad ordenada, una existencia estructurada y llena de significado). Pero al mismo tiempo se emplean técnicas realistas para demostrar la necesidad humana de crearse una estructura y de llegar a aceptar la naturaleza de la vida humana» (pág. 161. Traducción mía). Nos sentimos desconcertados ante lo que Donoso mismo, en la última página, llama el «irónico final feliz» de la novela. El adjetivo «irónico» nos invita a cuestionar la interpretación de Swanson, según la cual la nota del final es la de una resignación estoica, basada en la tranquila aceptación del absurdo existencial. La inversión de los papeles entre los esposos parece haber resuelto sus problemas. Gloria, la mujer, pone en la puerta de su habitación el aviso para la camarera *Please do not disturb.* Es una plegaria: que nada venga a alterar el equilibrio precario logrado tan trabajosamente por ella y su marido. La «ironía» que acompaña este «final feliz» estriba en que sospechamos que no durará.

Cuatro para Delfina (1982) contiene cuatro novelitas que reflejan la vida en Santiago de Chile a diversos niveles sociales. Aparte «Los habitantes de la ruina inconclusa», el tono es más o menos satírico y manifiesta la visión a veces desencantada pero también a veces afectuosa de la vida de la ciudad: «este espacio... pobre, siniestro, sin horizontes, carente de dimensión e información, con escasa belleza y menos oportunidades»[60]. «Los habitantes...» recuerda el famoso drama de Egon Woolf *Los invasores:* la vida cómoda de una pareja burguesa de mediana edad en un suburbio agradable se interrumpe con la llegada de un personaje sin hogar, extraño y colérico, que habla una lengua incomprensible. Superprotegidos por un mundo cuya benignidad ellos no cuestionan, el abogado y su mujer paulatinamente empiezan a sentir atracción por

[60] José Donoso, *Cuatro para Delfina*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 182.

el mundo no benigno, pero libre, del visitante. El abogado se va dando cuenta de que el mundo de éste es de alguna manera un mundo más auténtico del que habitan él y su mujer: «el hecho de ser asocial, el hecho de ser loco, estaba profundamente vinculado, a través de estos seres trashumantes y aterrados, con la locura de todo lo que estaba pasando, y eran su emblema» (pág. 115). El tema de la búsqueda de un orden resurge obsesivamente cuando la pareja se permite aceptar códigos de comportamiento completamente distintos a los normales suyos, al asociarse con individuos que la policía considera «incapaces de incorporarse a una sociedad ordenada» (pág. 129). Pero su intento de integrarse a estos inadaptados sociales, cuya vida, según ellos sospechan románticamente, podría ser más vital e intensa que la suya, termina con su condena por parte de los vagabundos y con su suicidio. Al final, después de una guerra civil, prevalecen las fuerzas del orden, se reprime duramente la insurrección que siguió a la aparición de los desheredados, y la burguesía triunfante empieza a reconstruir el orden viejo. Se trata claramente de una alegoría de las condiciones en Chile bajo Allende y Pinochet.

«Sueños de mala muerte», ambientada en una pensión barata de pequeños empleados, utiliza como símbolo irónico de los sueños de respetabilidad de los del nivel más bajo de la clase media un mausoleo majestuoso en el cementario católico, que después de muchos sacrificios pasa a ser propiedad de un oficinista humilde. Al descubrir que no puede sepultar en el mausoleo ni a su mujer ni a sí mismo, el pobre se da por fin cuenta cabal de su propia insignificancia tanto vivo como muerto. Al otro extremo de la escala social, en «Jolie Madame», las experiencias de las esposas de tres comerciantes acomodados en vacaciones sin los respectivos maridos nos revelan «las historias de los rencores de las tres mujeres: dependencia, prisioneras de códigos que no sabían cómo romper porque no sabían qué eran» (pág. 223). Sus intentos patéticos de rebelarse y vengarse de sus maridos, sospechosos de darse a la vida alegre mientras ellas tienen que cargar con los hijos, terminan con despilfarros absurdos, aventuras galantes degradantes y la muerte de la hija de una de ellas. La novelita no es un alegato ni feminista ni antifeminista: sólo extiende una vez más la visión implacablemente irónica y desencantada de Donoso al mundo de la «gente bien».

El más memorable de estos cuatro relatos es indudablemente «El tiempo perdido». Contado en primera persona por un estudiante joven de la pequeña burguesía, satiriza la marginalidad cultural del mundillo pseudoliterario del Santiago de los años 50, dividido en «proustia-

nos» y «rimbaudianos». Aprisionados en su provincialismo, construyen «un facsímil de la Europa soñada por nuestra remota hambruna» (pág. 157) que se revela en toda su falsedad cuando el narrador logra una beca para estudiar y escribir en París. Con las descripciones de «la pobreza y timidez de nuestra pequeña y defensiva cultura» (pág. 195), la del Chile del pre-Boom, de los cenáculos de bohemios improductivos y envidiosos que vivían en «un mundo habitado por ecos de ecos» (pág. 197), adorando «la majestad de Francia» (pág. 199), Donoso evoca magistralmente la sofocante atmósfera intelectual de las pequeñas capitales hispanoamericanas antes de que el Boom produjera los cambios radicales en la cultura literaria que vamos examinando en estas páginas.

En 1981, después de vivir en Europa durante quince años, Donoso volvió a un Chile todavía bajo el régimen de Pinochet. El impacto de su vuelta es visible en *La desesperanza* (1986) y *El Mocho* (póstuma, 1997). Como ya sabemos, un tema que reaparece en todas las novelas más conocidas de Donoso es el del orden, parodiado en *La desesperanza* mediante la descripción del orden brutalmente impuesto por Pinochet en un pueblo que había casi perdido la voluntad de resistir. En esta novela abiertamente política (y por lo tanto claramente perteneciente al posboom), el autor se encuentra más cerca del escepticismo de Vargas Llosa en *Historia de Mayta* que del optimismo de Skármeta en *La insurrección*. La noción del orden, sugiere Donoso, tanto al nivel colectivo como al individual, demasiadas veces surge de la convicción de haber logrado la certeza, sea como en el caso de los jóvenes comunistas en que «sus trágicas voces ahogadas por certezas que se esforzaban por mantener en su lugar a pesar de todo»[61], sea como en el caso del terrorista anti-Pinochet don César, que tiene «una mentalidad en que se conjugaban tan pocos elementos... nada de sutilezas, nada de matices, nada de facetas, ausencia de humanidad» (pág. 312), o bien en el caso del representante del régimen, el repulsivo Freddie Fox. Los dos protagonistas de la novela, el famoso cantante de canciones revolucionarias, Mañungo Vera, y Judit, una ex activista de la clase alta, carecen de tanta certidumbre. A los treinta y cuatro años, Mañungo ha vuelto a Chile desde Europa, para asistir al entierro de la mujer de Neruda, Matilde. Se siente asqueado por su identificación en la mente popular con una ideología izquierdista en la que ya no cree: «La certeza de antes... ¿dónde estaba ahora? ¿No se había transformado todo en un en-

[61] José Donoso, *La desesperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pág. 272.

gaño, para él y para los demás?» (pág. 15). Además se siente culpable de haber logrado fama y riqueza por medio de la explotación del fervor de un público ingenuo, totalmente a salvo de toda revolución posible, en Europa y en Estados Unidos. Su «perplejidad» resulta semejante a la de Judit, quien, mientras estaba encarcelada como elemento subversivo, escapó a las peores formas de tortura y a la violación por parte del torturador, quizás por su rango social. Tras rebelarse contra la familia —su abuelo había sido vicepresidente del Partido Conservador—, se había casado con otro activista, a quien asesinaron los agentes del régimen, y había participado en algunos actos casi insignificantes de terrorismo político. Pero ahora, cuando descubre al torturador, no se encuentra capaz de vengarse de él. Ella también ha vuelto del extranjero «con los despojos de ideología disuelta por los años y la lejanía» (pág. 178).

En la novela tradicional, Judit y Mañungo se hubieran refugiado en el amor. Pero, como sabemos, los escritores del Boom rechazan sistemáticamente toda posibilidad de una solución romántica a los problemas de la vida. Queda el sexo como recurso débil y esporádico para aliviar la sensación de la propia inautenticidad y para vencer la otredad de la pareja. Así que aquí Mañungo «adivinó que Judit se quería entregar a él para que la ayudara a explorar su desconcierto, las perplejidades a resolverse sólo haciendo el amor urgentemente» (pág. 205). Pero si bien él y Judit terminan por entablar una relación frágil cuando Mañungo decide quedarse en Chile, la novela concluye de una manera abierta e indeterminada. Donoso, como afirma Magnarelli[62], nunca simplifica. El problema de Chile y los de Mañungo y Judit quedan sin resolver.

La novela utiliza varios de los símbolos predilectos de Donoso: los perros, la brujería y los niños, pero añade otros, como el del viejo león desdentado del zoológico de Santiago, símbolo desde luego de la impotencia, y la nave mágica, la *Coleuche*, que simboliza el arte. No deja de ser significativo que éste sea un símbolo muy ambiguo, ya que a veces la tripulación la constituyen brujos poderosos y otras veces la integran piratas. Tampoco se nos escapa que Neruda, aunque muerto, desempeña un papel importante en la novela. Figura, ya como un gran poeta, ya como uno que, dando el ejemplo a Mañungo, se enriqueció con la explotación del idealismo izquierdista. Finalmente conviene fi-

[62] Sharon Magnarelli, *Understanding José Donoso*, Columbia, Universidad de la Carolina del Sur, 1993. Al salir, *La desesperanza* no suscitó mucho interés crítico. El capítulo 9 del libro de Magnarelli es el primer análisis realmente útil.

jarse en lo que, según Magnarelli, es el estilo realista de *La desesperanza*, tan poco característico del autor. Marca la adopción por parte de Donoso del lenguaje abiertamente referencial del posboom.

Taratuta y *Naturaleza muerta con cachimba* (1990) son relatos breves llenos de aquel leve pesimismo irónico tan típico de Donoso. El primero, sobre algunas circunstancias misteriosas que rodearon la vida de Lenin en París, tiene como tema «las astillas dispersas y las versiones trizadas de la historia»[63] y el esfuerzo del narrador por disipar la nebulosidad en torno a ellas. Se trata del mismo tema que econtramos en *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, el tema posmodernista del estado de crisis en el que se halla la literatura actual en lo que atañe a su función tradicional de descubrir y comunicar «verdades», crisis particularmente visible en la nueva novela histórica. En *Naturaleza muerta...*, un empleado insignificante encuentra una dirección para su vida y resuelve sus problemas amorosos haciéndose curador de los (falsos) cuadros conservados en la casa-museo de un pseudoartista.

Donde van a morir los elefantes (1995) es una novela un tanto frívola cuyo escenario es una universidad norteamericana que acoge a un latinoamericano como profesor visitante. En este caso se trata de un crítico joven chileno (supuesto autor de la novela) y de una universidad de tercer orden en las Praderas. No hay un argumento orgánicamente estructurado ni un tema claramente reconocible. Se mezclan episodios de la vida del protagonista, Gustavo Zuleta, en el nuevo ambiente donde, en ausencia de su mujer, se enamora de Ruby, una chica grotescamente obesa que caricaturiza «el exceso, la avidez, el *surplus* yanqui»[64]; de la visita del célebre novelista Chiriboga; del asesinato inexplicable de un famoso estudioso, y de la llegada de la mujer de Gustavo, Nina, que no soporta la vida norteamericana y vuelve en seguida a Chile, obligando a su marido a seguirla. En una página, el narrador se pregunta: «¿Por qué no escribir la novela de una invasión nuestra del territorio de ellos, salpicando nuestro texto de anglicismos, caricaturizando tan cruelmente el mundo norteamericano, que los personajes se transformen en clichés, ejerciendo así nuestro derecho de invadirlos y colonizarlos... y desconocerlos –¿y, por qué no, vengarnos?– como ellos nos invaden, se apropian de nosotros y nos colonizan?» (pág. 359). Quizás la novela se explique parcialmente en términos del resentimiento visible en estas palabras. Hay mucha caricatura y muchos clichés (y también muchas agu-

[63] José Donoso, *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*, Santiago de Chile, Mondadori/Grijalbo, 1990, pág. 39.

[64] José Donoso, *Donde van a morir los elefantes*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, pág. 91.

das observaciones sobre la vida norteamericana), pero el atolondramiento, la falta de seriedad y de sentido práctico de Gustavo mismo contrapesan sus críticas y la novela queda algo desenfocada.

Desde *Coronación* en adelante a Donoso le gustó siempre enfrentar a representantes de la clase alta chilena con individuos proletarios y estudiar las máscaras que ambos se ponen. No faltan esos elementos temáticos en *La desesperanza*, ni tampoco en *El Mocho*. Tras una visita a la zona minera de Lota, Donoso se puso a escribir, ya muy enfermo, su última novela. Ambientada en la costa de Chile, en un pueblo escuálido, dominado por los dueños de la empresa minera, los Urízar, cuenta la vida de dos personajes, ambos posiblemente descendientes de la oveja negra de la familia oligárquica, don Blas. Una de ellos, Elba, la mujer de un minero, rompe el tabú que prohíbe a las mujeres entrar en la mina. Se cree que su acción produjo la catástrofe en la que murieron su marido y muchos de sus compañeros. El otro, Arístides, intenta hacerse cura, pero al fracasar trabaja en un circo y luego en un bar-prostíbulo en el pueblo anónimo donde se desarrolla la acción de la novela. No se ve con claridad el tema. Como él mismo observa, Arístides parece representar a «los que somos serviles a las glorias del siglo anterior»[65], mientras el suegro de Elba, ex activista sindical, predica la lucha contra la explotación. En ambos casos, la actuación resulta totalmente inútil y hasta grotesca. Antes del final de la novela, el régimen de Pinochet ha reprimido violentamente el sindicato de los mineros, pero la actividad minera ha sido marginada ya por la importancia creciente del petróleo. Arístides se da cuenta de que «nada queda. Todo se disuelve. Los proyectos fracasan» (pág. 152). Al final, impedido y reducido a la mendicidad, se pregunta: «¿Para esto habían muerto entonces, el abuelo, y Antonio Alvayay y Vicente Norambuena y Nelson Villagrán?» (pág. 220). Contesta a su pregunta el incidente de auto absurdo que le ocurre a su amante, a quien, como a la Manuela de *El lugar sin límites,* sólo le queda la memoria de sus triunfos anteriores. La obra de Donoso termina como empezó en *Coronación,* con la desintegración de toda esperanza.

José Lezama Lima (Cuba, 1910-1976)

Al aparecer en 1966 la primera novela de Lezama Lima, *Paradiso,* el autor tenía ya una hoja de servicios impresionante como poeta, ensayista, crítico y editor de revistas literarias, sobre todo *Orígenes* (cuarenta

[65] José Donoso, *El Mocho,* Madrid, Alfaguara, 1997, pág. 83.

números entre 1947 y 1957), en la que colaboraron muchos de los escritores más destacados del mundo hispánico de entonces, desde Juan Ramón Jiménez, Aleixandre y Cernuda a Alfonso Reyes, Carpentier y Paz. Sin embargo, el nombre de Lezama Lima mismo permanecía casi ignorado. La publicación de *Paradiso* produjo una fuerte reacción. Varios críticos y escritores, entre éstos Cortázar y Vargas Llosa, saludaron la novela como una obra maestra. Desde entonces se ha tendido cada vez más a presentar a Lezama Lima junto con Carpentier como uno de los dos novelistas cubanos más representativos de la ruptura con el realismo tradicional.

Con todo eso, no se nos ha dado todavía cuenta cabal de la importancia de *Paradiso* dentro de la línea de desarrollo de la narrativa hispanoamericana moderna. Las descripciones de la novela siguen siendo sumamente vagas. Es «una tentativa imposible» (Vargas Llosa); es «una obra que podría no ser una novela, tanto por la falta de una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido, como por otras razones» (Cortázar); es «uno de los más grandes libros excéntricos de todos los tiempos» (Jean Franco). Unos lo ven como «una aventura del lenguaje» y otros como una novela de iniciación a la vida. Es, sin lugar a dudas, un libro singularísimo y misterioso.

Lo que sobre todo motiva nuestra perplejidad es la ausencia aparente de un *tema*. Narrada de manera convencional en tercera persona, la novela gira en torno a dos familias cubanas, los Cemí y los Olaya, unidas por el matrimonio entre el coronel Cemí y Rialta Olaya, matrimonio todavía reciente al principio de la novela. El personaje central de la historia es el hijo del coronel, José Cemí, niño de cinco años en el primer capítulo y estudiante universitario al final. En el transcurso de la novela, José, después de la muerte temprana de su padre, entabla relaciones amistosas con otros dos jóvenes, Fronesis y Foción. Este último, un homosexual activo, enamorado de Fronesis, le brinda al autor la posibilidad de introducir, al lado de las largas disquisiciones filosóficas y literarias en las que se enfrascan los tres amigos, otra serie de parlamentos (los personajes no conversan, se echan discursos unos a otros) y de episodios relacionados con la homosexualidad. Finalmente, al morir su abuela, doña Augusta, empieza a desmoronarse el sistema de vida matriarcal que ha rodeado y protegido la juventud de José, y éste emprende una especie de viaje cuasi simbólico hacia Oppiano Licario, a quien el coronel, ya en su lecho de muerte, había escogido como guía espiritual de su hijo.

Desconfiamos de la metodología de C. J. Waller, quien en un ar-

tículo utilísimo[66] analiza las múltiples referencias a la luz y la claridad en *Paradiso*, e insiste en el tema de la resurrección. Waller se basa en el postulado de que la simbología de *Paradiso* es esencialmente de raíz budista, e interpreta la novela en términos budistas de un viaje desde las tinieblas de los sentidos hasta la claridad del mundo del Atma-Buddhi, el «paradiso» del título. No creemos que haga falta relacionarlo todo con el budismo, aunque el interés de Lezama Lima por las religiones orientales es un hecho probado. Pero sí creemos que las experiencias de José Cemí constituyen una suerte de camino de perfección, y que es preciso interpretar sus contactos con Fronesis, Foción y Licario con arreglo a eso. La muerte de Foción (a quien fulmina un rayo), por ejemplo, tiene un sentido simbólico innegable: él ha errado el camino. Fronesis, cuyo nombre significa «sabiduría aplicada», representa la nobleza ética. Además funciona como interlocutor de José después del segundo momento de su desarrollo espiritual. El primer momento corresponde a una larga entrevista del adolescente con su madre, en la que ella le anuncia su destino: ser escritor. El tercer momento llega cuando José encuentra casualmente a Licario. A éste lo define el autor como «una figura arquetípica que representa la destrucción del tiempo, de la realidad y la irrealidad». «Oppiano Licario —dice— es el conocimiento infinito»[67]. Con Licario llegamos al centro del sistema de pensamiento de Lezama Lima, puesto que con aquél se inicia «la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos»[68]. Según Álvarez Bravo, «la imagen», palabra-clave para Lezama Lima, significa «la resurrección, dentro de su sistema por el camino de la poesía»[69]. Sólo «la imagen» calma la «devoradora ansia de integración en la unidad» que siente Lezama Lima. Aquí, como apuntan De Villa y Sánchez Boudy, «la poesía va más allá de la simple creación de belleza y busca una finalidad sobrenatural»[70]. Estamos plenamente de acuerdo con la conclusión de estos críticos de que «si bien su sistema poético [de Lezama Lima] posee hondas raíces religiosas y aun filosóficas, el concepto de la imagen sólo revela la relacionabilidad del Ser, pero olvida su dirección» (pág. 185).

[66] Claudia J. Waller, «Paradiso», *HBalt*, 56, 1973, pág. 182.

[67] José Lezama Lima, en *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, 1971, pág. 32.

[68] *Ibíd.*

[69] Armando Álvarez Bravo, *Lezama Lima*, Buenos Aires, 1968, pág. 30.

[70] Álvaro de Villa y José Sánchez Boudy, *Lezama Lima, peregrino inmóvil*, Miami, 1974, pág. 182.

Las últimas palabras de *Paradiso*, que José Cemí parece oír de los labios de Licario, son «podemos empezar». Significan que, al final de su adolescencia, está listo para emprender el camino hacia «la imagen», la unidad, lo que vence a la temporalidad, la muerte y la angustia existencial. La continuación incompleta de *Paradiso*, *Oppiano Licario* (1977), antes de seguir la trayectoria de José en su peregrinación, nos hace retroceder al periodo anterior a la muerte de Licario (acaecido hacia el final de *Paradiso)* para volver a examinar los temas habituales. Fronesis, que desapareció de *Paradiso*, reaparece para conseguir, mediante una experiencia homosexual, un instante de «aceptación cósmica». Otra vez, Lezama Lima relaciona lo erótico (sobre todo las desviaciones sexuales) con lo metafísico. En la segunda parte de *Oppiano Licario* (a partir del capítulo V), indudablemente más importante que la primera, la «figura» Fronesis-Foción-Cemí de *Paradiso* está reemplazada por la «figura» Licario (muerto)-Cemí-Ynaca (la hermana de Licario), que está considerada nada menos que como «la trinidad que surge en el ocaso de las religiones». El capítulo V mismo, con la larga discusión del papel trascendental de «la imagen», es esencial y resulta imprescindible para la verdadera comprensión del sistema de Lezama Lima. No menos significativas son las relaciones sexuales, durante el resto de esta novela incompleta, entre Cemí e Ynaca, y entre ésta y Fronesis, sin olvidar que Lucía, una muchacha sencilla y espontánea, también encuentra en Fronesis «un complementario», aunque en distinto nivel. «Una metafísica de la cópula sería la única gran creación posible frente a la destrucción total que se avecina» (pág. 134)[71], escribe Fronesis a Cemí. Poco a poco vamos comprendiendo que Fronesis y Cemí pasan por experiencias que confluyen para constituir un «curso délfico» que les llevará a unir carne y alma, Eros y sabiduría. Entonces alcanzarán «la total victoria de la poesía contra todos los entrecruzamientos del caos» (pág. 196).

Los razonamientos de la maga Editabunda en el capítulo IX nos aclaran, de una vez por todas, los propósitos de Lezama Lima en estas dos obras estrafalarias y geniales. El aspiraba a escribir «libros oraculares», fundar un tipo de literatura en la que «cada libro debe ser como una forma de revelación» (pág. 120), con un mensaje de esperanza. La duda de Borges de si el mundo es un caos total, o bien un orden secreto que no sabemos descifrar, está resuelto positivamente por Lezama Lima (como también lo fue por Marechal, otro creyente) al afirmar la posibilidad de «volver a definir a Dios partiendo de la

[71] José Lezama Lima, *Oppiano Licario*. Méjico, 1977[2].

poesía» (pág. 1955). El «yonder» de Cortázar es un aquí y ahora para Lezama Lima: la imagen, la resurrección del hombre mediante la palabra poética.

Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929)

La conocida afirmación de Fuentes según la cual toda novela moderna digna del nombre debe contener una exploración del lenguaje parece hecha a propósito para introducir la primera novela de Cabrera Infante. La crítica entera ha reconocido en *Tres tristes tigres* (1970) una obra en que desempeña un papel de importancia primordial el lenguaje, y sobre todo, el lenguaje hablado. Cabrera Infante mismo ha definido uno de sus propósito al hablar de su tentativa de «convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido. Es decir, llevar este lenguaje horizontal, absolutamente hablado, a un plano artístico, a un plano literario»[72].

Esto constituye indudablemente uno de los grandes logros de la novela y tiene una importancia innegable. Ya hemos visto repetidas veces, en el curso de este estudio, que el proceso que cumple la nueva novela es un proceso de autoliberación de las trabas del viejo realismo, al amplificar las fronteras de la realidad y hasta al poner en tela de juicio la existencia de la realidad misma. Para llevar adelante este proceso era preciso encontrar nuevas técnicas, nuevas formas de narrar que alejaran al autor cada vez más del viejo autor omnisciente y serenamente confiado en su visión de un mundo racionalmente comprensible. El redescubrimiento de la lengua hablada forma parte de esta renovación técnica general. Lo vemos ya esporádicamente, por ejemplo, en las escenas de *La región más transparente* de Fuentes, que tratan del regreso de un obrero que había trabajado en Estados Unidos. Pero aquí Cabrera Infante lo lleva sistemáticamente a un extremo tal que un lector no cubano difícilmente comprenderá en seguida el sentido de todas las locuciones empleadas. *Tres tristes tigres* es como un compendio de varios registros de la lengua hablada en La Habana, en un determinado momento de los años 50. Para comprender cuánto hacía falta este ataque frontal a las convenciones literarias, basta pensar en la casi ausencia del diálogo en las novelas de Carpentier, por ejemplo, o en los diálogos de

[72] Cit. Emir Rodríguez Monegal, «Las fuentes de la narración», *MN*, 28, 1968, página 48.

los personajes de Mallea (entre otros) tan alejados de la lengua hablada auténtica.

Hay cierta tendencia a limitar la originalidad de *Tres tristes tigres* a la explotación de la lengua hablada y a los recursos del humor que, bajo la forma del «choteo» cubano (que consiste en no tomar nada en serio), Cabrera Infante emplea con profusión en el texto. Es cierto que la novela ocupa un lugar destacado en la larga serie de novelas cómicas que, empezando con *El juguete rabioso* de Arlt y *Adán Buenosayres* de Marechal, pasando por *Rayuela* de Cortázar y *Cien años de soledad* de García Márquez, cobra nuevas energías con *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa, *Palinuro de México* de Del Paso y *La Princesa del Palacio de Hierro* de Sainz. El humorismo de Cabrera Infante está estrechamente emparentado con el de Cortázar y en este sentido el antecedente de *Tres tristes tigres* es, sin duda alguna, *Rayuela*. Pero al contrario de Cortázar, Cabrera Infante rara vez echa mano de *situaciones* cómicas, ni le interesa mayormente la sátira. Hay alguna escena de farsa pura, como cuando Kodac encuentra su cama ocupada por la cantante mastodóntica Estrella o cuando Ribot pide un aumento de salario. Pero por lo demás el humorismo es casi exclusivamente verbal. Lo esencial es «la alteración de la realidad hablada» (pág. 222)[73], que alcanza su punto máximo en el personaje de Bustrófedon, forjador genial de trabalenguas y retruécanos lingüísticos, coleccionador de graffiti y partidario de la conversación como la única forma literaria.

A primera vista, toda la novela parece existir bajo el signo de Bustrófedon. Llena sus páginas una larga serie de chistes y hallazgos cómico-verbales. Pero la broma más auténtica la constituye la existencia humana. La vida de Bustrófedon fue «una broma dentro de una broma»; «entonces, caballeros, la cosa es seria» (pág. 264). Las bromas y las demás actividades de Bustrófedon y sus amigos tienen la precisa función de enmascarar su sentimiento trágico de la vida:

> una vida, dice Cue a Silvestre, no es más que un medio paréntesis que espera ansioso la otra mitad. Sólo podemos dilatar la Gran Llegada (o la Gran Venida, para ti Silvesyeats) abriendo otros paréntesis en medio: la creación, el juego, el estudio –o ese Gran Paréntesis, el sexo (pág. 334).

El humorismo, el amor, la cultura, los tres grandes temas de *Tres tristes tigres*, sólo sirven para distraer la atención de otros tres conceptos-

[73] Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona, 1970*.

claves de la obra: la muerte, que destruye a Bustrófedon y aquella otra «gran vitalidad» que fue Estrella; el tiempo, que obsesiona a Cue con su ineluctabilidad, y el caos, que «tiene que ser de todos-todas otra metáfora de la vida» (pág. 326).

No estamos de acuerdo con Jiménez[74] cuando afirma que «Si tratáramos de determinar el problema central de la novela de Cabrera Infante, tendríamos que relegar a plano secundario la problemática existencial que en ella se presenta». Al contrario, es la problemática existencial lo que explica el resto de la novela y lo que relaciona el humorismo de Cabrera Infante con el de Cortázar y la corriente central del humorismo en la nueva novela.

En una entrevista con Rita Guibert, Cabrera Infante declaró: «En este libro *[Tres tristes tigres]* la narración como se entiende tradicionalmente no era esencial, ni siquiera importante»[75]. Pero Julio Matas, en el único intento serio de analizar la estructura de *Tres tristes tigres*, ha demostrado que existe una «íntima trabazón» entre el prólogo, el epílogo y las siete secciones de la novela que los separan[76]. Es algo que merecería un tratamiento más extenso. De todos modos indica, una vez más, que no hay nada más peligroso que tachar de «fragmentaria» o «caótica» una novela contemporánea.

En *La Habana para un infante difunto* (1979), Cabrera Infante, según sus propias palabras, quiso emprender «la reconstrucción de una ciudad perdida a través de la memoria y, por otro lado, la busca de la mujer perdida o por encontrar»[77]. Autobiográfica, lineal, de una sola voz (la del autor-narrador), la obra evoca los años adolescentes del escritor en La Habana aquella de los años 40, un poco mitificada por la memoria, que él ve como «una ciudad gloriosa, como una combinación de Babilonia y de Nueva Jerusalén». Aunque persiste en el libro el afán por el juego retórico y la pirueta verbal, lo predominante ya es un erotismo juvenil y algo monótono. Más interesante que las aventuras amorosas es quizá el elemento *pop*. «En la segunda mitad del siglo xx —escribe Cabrera Infante—, la elevación de la producción *pop* a la categoría de arte (y lo que es más, de cultura) es no sólo una reivindicación de la vulgaridad, sino un acuerdo con mis gustos»[78]. Ahora, el ele-

---

[74] Reynaldo L. Jiménez, *G. Cabrera Infante y «Tres tristes tigres»*, Miami, 1977, pág. 46.

[75] *G. Cabrera Infante*, ed. Julián Ríos, Madrid, 1974, pág. 22.

[76] Julio Matas, «Orden y visión de *Tres tristes tigres*», *ibid.*, págs. 157-186.

[77] Guillermo Cabrera Infante, en una entrevista con B. Berasátegui, *ABC*, Madrid, 4 de noviembre de 1979.

[78] Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, 1979, pág. 531.

mento *pop* se eleva a la categoría de arte sólo cuando se asocia con algo más serio como ocurre en las novelas de Puig, en *La cabeza de la hidra* de Fuentes y, desde luego, en *Tres tristes tigres*. Esa nota más profunda la aporta en *La Habana...* el tema de la lucha de la memoria contra el tiempo. El libro es una larga elegía sobre la juventud perdida y sobre la pérdida en la juventud de la ilusión del amor. Es por eso por lo que la nostálgica evocación de ese mundo *pop* de La Habana de los años 40 que forma parte del «divino tesoro» de toda una generación dentro y fuera de Cuba, llega a tener una resonancia más amplia.

Capítulo VI

Otros escritores

Fernando del Paso (Méjico, 1935)

En Méjico, como en otros países de Hispanoamérica, la década de los 40 fue de importancia crítica. Aunque no hubo ningún escritor que, como Onetti en Uruguay, sirviera de enlace entre la novela tradicional y la nueva novela, merecen mencionarse dos autores que fueron precursores del gran cambio que significa la entrada en escena de Rulfo en 1953 y de Fuentes en 1958. Nos referimos a José Revueltas (1914-1976) y Agustín Yáñez (1904). Las seis novelas de Revueltas, publicadas entre 1941 y 1969, ilustran su doctrina de «realismo crítico», una curiosa amalgama de marxismo militante y sentimiento trágico de la vida. Para Revueltas, mediante la revolución, se pueden cambiar las condiciones materiales de la vida, pero no el sufrimiento inherente a la condición humana. No sorprende que el novelista fuese expulsado del Partido Comunista, que sucesivamente procuró rodear su obra narrativa de un muro de silencio. Lo que hoy importa de aquella obra es quizás menos su descripción ambigua de la situación del revolucionario o su visión fatalista de una condición existencial eternamente la misma, que el hecho de que *El luto humano* (1943) fuese la primera novela mejicana moderna que incorporase técnicas realmente innovadoras. Irby indica como determinante la influencia de Faulkner[1]. Yáñez, por su

[1] James E. Irby, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, Méjico, 1957.

parte, ha confesado que en *Al filo del agua* (1947), «Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que Dos Passos emplea en *Manhattan Transfer* para describir la gran ciudad»[2]. Más ambiciosa y más lograda que *El luto humano, Al filo del agua* viene considerándose como la obra que cierra triunfalmente el ciclo de la novela de la Revolución Mejicana, a la vez que abre el camino hacia la nueva novela por su uso de monólogos interiores, inversiones del tiempo cronológico, prosa poética y, en cierto modo, por la introducción de un personaje colectivo, la ciudad.

Por desgracia, ni Revueltas ni Yáñez lograron superar en lo sucesivo estas novelas relativamente tempranas y nos quedamos con la neta impresión de que el cambio de sentido en la narrativa mejicana fue producido por dos autores de importancia secundaria, cuyos logros fueron eclipsados casi totalmente por el impacto posterior de Rulfo y Fuentes. Más recientemente, según el novelista y dramaturgo mejicano José Agustín, surgieron tres grupos dentro de la narrativa moderna mejicana: «las mafias» (la grande: Paz, Fuentes, Benítez, Xirau y otros; y la pequeña: García Ponce, Monsiváis y otros); la transición: Leñero, Ibarguengoitia y Pacheco; y los *stepperwolves:* Del Paso, Arturo Azuela y otros[3]. Nos falta espacio para comentar este interesante esquema, pero lo cierto es que entre el periodo dominado por las «mafias» (finales de los 50 y principios de los 60) y los años 70 el acontecimiento decisivo no fue la publicación de un libro ni la aparición de un nuevo autor o grupo, sino la rebelión estudiantil de 1968. Este levantamiento puso fin al sueño de estabilidad política en Méjico e inauguró una nueva época de grandes tensiones. No es casual que su reflejo forme el clímax narrativo de la segunda novela de Del Paso, *Palinuro de México* (1977).

Su primera novela, *José Trigo* (1966), Premio Villaurrutia, fue el fruto de más de siete años de laboriosa gestación. Junto con *Gazapo* de Gustavo Sainz y *Farabeuf* de Salvador Elizondo, publicadas ambas en 1965, anunció la llegada de un nuevo modelo de creación novelística, correspondiente, en cierto modo, a lo que significó para las letras cubanas la publicación de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante en 1967. Para buscar los orígenes del cambio tenemos que volver la vista, una vez más, a la obra de M. A. Asturias. El inolvidable exordio de *El Señor Presidente,* se-

[2] Cit. Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX,* Méjico, 1965, pág. 291.

[3] José Agustín, *Three Lectores,* Universidad de Denver, 1978, 15-29.

guido por los alardes lingüísticos de *Mulata de tal* (1963) y la definición de la novela por el propio Asturias como «una hazaña verbal», hacen del novelista guatemalteco el profeta de la «nueva onda».

José Trigo es un libro amargo. Su escenario principal lo constituyen unos «campamentos» de ferrocarrileros al norte de la ciudad de Méjico, vastas «villas miseria» donde las familias pobres vivían en chabolas y furgones abandonados por inútiles. Aquí llega *José Trigo,* personaje enigmático y quizás simbólico, durante una huelga del año 1960. Tras varias peripecias, presencia una riña en la que el líder de la huelga, Luciano, resulta muerto por motivos fútiles. Luego desaparece. La novela, mediante una técnica ostentosamente joyceana, narra la historia de la iglesia del lugar desde su fundación en el siglo XVII, la de los ferrocarriles mejicanos, la de varios personajes, la de una batalla de la Guerra de los Cristeros en 1927-1928 y la de la huelga inútil de 1960. En el fondo se trata de dos derrotas, la de los cristeros y la de los huelguistas, o sea, de dos movimientos populares, mal dirigidos, a la vez heroicos y absurdos, condenados de antemano al fracaso. Triunfa la modernidad antipática y deshumanizada, simbolizada por el nuevo barrio que desplaza los campamentos, y por la nueva estación Buenavista.

Como las mejores «nuevas novelas», *José Trigo* funciona a varios niveles: histórico, social, psicológico y hasta filosófico. Un elemento de primera importancia, que enlaza *José Trigo* de nuevo con Asturias, y aún más con el Fuentes de *La región más transparente*, es el uso de elementos mitológicos. Dagoberto Orrantia, en el único artículo serio sobre *José Trigo*[4], demuestra que la forma piramidal de la novela, con Buenaventura a su ápice, está influida por la mitología azteca. Así, identifica a Luciano con Quetzalcóatl y a Manuel Ángel con Tezcatlepoca, de modo que la novela refleja la batalla entre las dos divinidades. Discrepamos de las conclusiones de Nora Dottori[5], según las cuales, al cubrir los hechos «con el ropaje del mito», Del Paso «definitivamente los traiciona». Al contrario, el resultado nos proporciona un claro ejemplo de cómo el empleo de correlativos mitológicos cumple la función de integrar la acción de la novela, lo contingente, con procesos más duraderos y universales: en este caso, el conflicto tradición-modernidad, tema verdadero de la obra.

[4] Dagoberto Orrantia, «The Function of Myth in Del Paso's *José Trigo*», en *Tradition and Renewal*, ed. Merlin H. Foster, Urbana, Illinois, 1975, págs. 129-138.

[5] Nora Dottori, «*José Trigo*, el terror a la historia», en *La nueva novela latinoamericana*, ed. J. Lafforgue, Buenos Aires, 1972, I, págs. 262-299.

Del Paso parece sugerir en el interludio entre la parte primera de la novela y la segunda («Y lo que vi lo cuento con sólo mis palabras, y con nada más que mis palabras»)[6] que las mayores innovaciones tienen que ver con el aspecto verbal. Aquí y en *Palinuro...* hay como una embriaguez de palabras que recuerda la afirmación de Carpentier de que «el legítimo estilo del novelista latinoamericano es el barroco»[7]. Valgan como ejemplos la página magistral de la parte segunda, capítulo V, sobre los ruidos diversos que se oyen durante una batalla, o este trozo deliciosamente satírico del sermón de un cura cristero:

> que siendo nuestras vidas como briza arrastrada por la brisa, y basto y acerbo el vasto acervo de vuestros pecados, a través de la virgen nos abocáramos a Dios para que Él avocara nuestra causa; que era inútil rebelar nuestros espíritus por revelar los designios divinos, desmayar por desmallar los misterios empíreos, pues ciervos siervos somos del señor, hijos pequeños insipientes por incipientes, y por adolescentes adolecentes de imperfección (pág. 368).

o bien el aliterado fragmento:

> A la chusma de muchas y chácharas de rojas y choznas chapetas que chascan la lengua fragollan chapuzan su ropa borracha chafada y chorreante y chotean chacotean clarlotean cuchichean y traman chanchullos y chanzas y chungas las dulces muchachas, las dulces y chulas muchachas chismeras carajas (pág. 244).

Pero donde Del Paso realmente confirma lo fundamentadas que son las palabras de Fuentes según las cuales «La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico»[8], es en *Palinuro de México* (Premio de Novela, Méjico, 1975).

En esta vasta obra las técnicas verbales (especialmente la enumeración) ensayadas en *José Trigo* llegan a veces a un extremo delirante. Se enteran del nacimiento de Palinuro, por ejemplo, no menos de 128 personajes imaginarios desde Dick Tracy y Mandrake hasta Hans Castorp e (inevitablemente) Leopold Bloom, sin olvidar a Pedro Páramo, Doña Bárbara, Artemio Cruz y José Trigo, más todos los personajes

---

[6] Fernando del Paso, *José Trigo*, 6.ª ed., Méjico, 1977².

[7] Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Méjico, 1964, pág. 43.

[8] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Méjico, 1969, pág. 31.

de Balzac, Zola, los bandidos de Río Frío, etc. No sin razón critica Saldívar[9] el afán totalizador de Del Paso (su sueño de «un libro dionisiaco que afirma triunfalmente la vida con toda su oscuridad y su horror») (pág. 573)[10] afirmando que sólo lo logra «saltando por encima del personaje, haciendo de éste un pretexto que le permite, en muchos casos, engarzar anécdotas-portadoras-de-enciclopedismo». Pero si hay un fallo fundamental en esta novela genial y monstruosa no es éste. Más grave es el hecho de que la estructura episódica de la narrativa, que consta esencialmente de una larga serie de hallazgos cómicos y eróticos, no expresa bien la dualidad que caracteriza el mundo novelístico de Del Paso. Indicios de tal dualidad abundan por dondequiera en *Palinuro...* —por ejemplo, la locura/lucidez de la tía Luisa (pág. 549); la historia de los gemelos de Walter (pág. 597...) y, sobre todo, la importancia atribuida por Palinuro a las palabras «mundo», «Dios», «universo», «amor», etc., recurrentes en la novela de su mujer Estefanía, al lado de palabrotas y referencias a los órganos sexuales y a las necesidades fisiológicas (pág. 700).

Esa dualidad crea la perspectiva en que hay que colocar la fabulosa comicidad de *Palinuro de México*. Es ya un lugar común de la crítica, después de *Rayuela* y *Cien años de soledad,* que, en el momento mismo en que la nueva novela profundiza más su visión del hombre y de la condición humana, surge un inesperado humorismo. Cuando se escriba la historia de este aspecto de la nueva narrativa hispanoamericana, *Palinuro de México* ocupará un sitio de relieve, sobre todo por su humor negro, de sala de disección. Los episodios del robo del cadáver de la mujer en el capítulo XVI y de la «priapíada» en el capítulo XX constituyen algo auténticamente *sui generis*. Pero no todo en *Palinuro...* es cómico. No hay que olvidar la feroz sátira del mundo de la publicidad, en el que Del Paso trabajó durante catorce años, y la protesta contra la represión de los estudiantes en 1968. En realidad, en el fondo de este libro exuberante, joyceano y rabelaisiano a la vez, con su buena dosis de *nonsense* anglosajón, luchan dos conceptos de la vida: el del primo Walter, según quien «al fin y al cabo el mundo, así como es, no está mal» (pág. 213), y el del médico-interlocutor del capítulo XVIII, consciente como nadie del abandono, la soledad y la angustia que, con la multitud de males físicos, la vida depara a los hombres.

---

[9] Dasso Saldívar, «La totalidad equívoca de *Palinuro de México*», *La Estafeta Literaria,* 15 de mayo de 1978, 3201-3202.

[10] Fernando del Paso, *Palinuro de México,* Méjico, 1975*.

Noticias del Imperio (1987) pertenece, como *La campaña* de Fuentes y *El general en su laberinto* de García Márquez, a la nueva novela histórica en la que, como ya sabemos, se intenta o explorar los procesos históricos más profundamente que los historiadores profesionales, o bien deconstruir la «verdad histórica». En el caso de *Noticias...* prevalece la primera intención. Como escribe Nathalie Sagnes: «en Fernando del Paso el discurso novelesco se nutre del discurso histórico y si la imaginación conserva sus derechos es justamente para tratar de acceder a la verdad profunda de las cosas»[11]. El argumento de la novela tiene que ver con el intento de Maximiliano de Habsburgo y su mujer Carlota de establecerse como Emperador y Emperatriz de Méjico, con la ayuda de Luis Napoleón, entre 1864 y 1867. El intento fracasó; a Maximiliano lo fusilaron y su mujer enloqueció.

A finales de la novela, Del Paso interviene para discutir su propia manera de resolver el problema de la novela histórica. «¿Qué hacer?», se pregunta, «cuando no se quiere eludir la historia y al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía?»[12]. La respuesta es: por una parte, ofrecer al lector una narrativa en tercera persona que, evitando todo academicismo, lo ponga en posesión de los hechos históricos y también de las que pudieron ser las motivaciones de los personajes involucrados en ellos. Todo eso a la base de una década de investigación de las fuentes históricas por parte de Del Paso, y sin encubrir los casos en que no se llega a descubrir lo que realmente pasó. Son los inicios de los capítulos pares. Pero paralelamente a estos *excursus* históricos, se dramatiza y se humaniza los varios episodios al introducir a otros narradores y principalmente al utilizar la voz de Carlota en una larga serie de monólogos que tiene por fecha de referencia 1927, cuando ella se aproximaba al final de su vida. Son las partes finales de los capítulos pares y los capítulos impares en su totalidad. Es decir, los capítulos pares se dividen cada uno en tres subcapítulos. El primero de los tres nos ofrece un cuadro histórico visto lo más objetivamente posible. Los otros dos siguen la pauta de la novela histórica clásica, con escenas imaginarias, monólogos y diálogos de personajes, cartas y otros elementos novelescos. Estos capítulos se alternan con otros en los que habla, o delira, la ex Emperatriz evocando los acontecimientos en primera persona. Leer la novela da la impre-

[11] Nathalie Sagnes, «*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, la historia en la novela», en Alejandro Toledo (ed.), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, Méjico, Era/UNAM, 1996, pág. 199.

[12] Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Méjico, Diana, 1988, pág. 641.

sión de estar delante de una gran pintura mural o ciclorama dedicada a los breves años del reino de Maximiliano en Méjico. Se trata, desde luego, de una variante de las «alegorías nacionales» que Fredric Jameson considera típicas de la literatura del Tercer Mundo. Elmore, al estudiar cinco de las novelas históricas más importantes publicadas por escritores del Boom, nos recuerda que Seymour Menton en su libro imprescindible sobre el género ha contado 367 novelas históricas latinomericanas publicadas entre 1949 y 1992. El mismo crítico relaciona esa obsesión latinoamericana con el pasado con la búsqueda de la identidad nacional y el deseo de escudriñar los momentos críticos en el proceso de constitución de la nación. Pero también Elmore postula una crisis de la representación de la historia por parte de los escritores recientes, crisis que produce cierta tendencia a analizar y a veces deconstruir la tarea misma que tales escritores asumen en el momento de escribir. «De distintas maneras», escribe, «estos textos examinan las encrucijadas de la modernidad y los avatares de deseo utópico en la América Latina del siglo pasado. Al mismo tiempo, a través de las figuras que convocan y las crisis que recrean, estas obras ponen en escena los dilemas y las paradojas de la *representación* artística y política. En suma, lo que define a las poéticas es la convergencia del impulso contestatario con la dimensión autorreflexiva: al examinar las ficciones de la historia, se interrogan también sobre la naturaleza de su propia invención»[13].

Noticias del Imperio, debido a su base sólida en las investigaciones de Del Paso, no intenta deconstruir la historia oficial. Pero sí emplea diversos registros estilísticos y una variedad de puntos de vista para, con una mezcla de datos inventados y datos históricos, «establecer una versión plausible de los hechos» (Elmore, pág. 153). ¿Para qué? En un artículo de 1982, Del Paso mismo insistió en «la falta de una conciencia histórica... que nos impide contemplarnos en el espejo tal como hemos sido, que equivale a decir tal como somos»[14]. Se trata, pues, de relacionar el pasado con la actualidad: las amenazas a la autonomía y a la soberanía del Méjico de ahora y la lucha por la autonomía y la soberanía contra los invasores franceses. En este sentido,

[13] Peter Elmore, *La fábrica de la memoria,* Lima, Atenea/Fondo de Cultura Económica, 1997, pág. 15. El libro de Seymour Menton a que se refiere es *Latin America's New Historical Novel,* Austin, Universidad de Tejas, 1993.

[14] Fernando del Paso, «La novela que no olvide», *Revista de Bellas Artes,* 3 de julio de 1982, págs. 46-49, reproducido en Toledo, págs. 279-283. La cita es de la pág. 280.

pese al deseo de Clark y González de presentar *Noticias del Imperio* como obra posmoderna[15], quizás convenga más estudiarla como novela poscolonialista.

Reinaldo Arenas (Cuba, 1943)

Las cinco grandes novelas cubanas del periodo reciente, si exceptuamos las últimas de Carpentier, son *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante, *El mundo alucinante* (1969) de Arenas, *Cobra* (1972) de Sarduy y *Perromundo* (1972) de Carlos Montaner. Pero conviene tener en cuenta que las fechas de publicación de estas cinco novelas encubren el hecho de que sus autores representan nada menos que tres generaciones de escritores cubanos. Lezama Lima, nacido en 1912, pertenecía en realidad al periodo prerrevolucionario. Cabrera Infante, nacido en 1929, representa una generación intermedia. En cambio Sarduy, nacido en 1937, junto con Arenas y Montaner, ambos nacidos en 1943, ya son novelistas cuya madurez coincidió plenamente con el establecimiento del régimen de Fidel Castro. Ilustran las dos facetas antitéticas de la narrativa cubana moderna, un «nuevo realismo» en el caso de Montaner, y un antirrealismo radical en los casos de Sarduy y Arenas.

La primera novela de Arenas, *Celestino antes del alba* (1967), obtuvo la primera mención en uno de los concursos periódicamente organizados por la Unión de Escritores Cubanos, y fue publicada dos años después. Tiene la forma de un largo monólogo por parte de un niño, quizá algo retrasado mentalmente, que recuerda al Macario del cuento de Rulfo. «A mí no me gusta vivir tan lejos de la gente —confiesa el niño—, pues se pasa la vida entera viendo visiones»[16]. Estas visiones contradictorias y llenas del sufrimiento del niño solitario, maltratado por su familia estrafalaria, crean la realidad alucinante de la novela. Poco a poco vamos comprendiendo que Celestino es un compañero imaginario inventado por el hablante para ayudarse a sobrellevar la pobreza, el hambre y la falta de amor que dominan su vida. La manía de Celestino de escribir poesías interminables en la corteza de los árboles simboliza la batalla de la imaginación contra la dura realidad. En efec-

[15] Estella Clark y Alfonso González, «*Noticias del Imperio:* la "verdad histórica" y la novela finisecular en México», *Hispania* [California], 77, 1994, págs. 731-737.

[16] Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, La Habana, 1967, pág. 76.

to, como indica Waller[17], el tema de *Celestino antes del alba* no es otro que el triunfo de un mundo fantástico y mágico sobre una realidad decepcionante. Pero aunque Arenas logra presentar los episodios de crueldad y violencia con la misma indiferencia inquietante que encontramos en Rulfo, en esta primera novela no logra encerrar su desbordante fantasía dentro de un diseño artístico suficientemente claro y reconocible. El tema desaparece detrás de la técnica, y el lector, al principio intrigado, se queda al final con la impresión de habérselas con un extenso ejercicio verbal.

De *Celestino...* (que luego se publicó con el título de *Cantando en el pozo)* Arenas escribe: «La edición cubana se agotó en una semana, pero nunca más se autorizó una nueva publicación: la novela es una defensa de la libertad y de la imaginación en un mundo conminado por la barbarie, la presunción y la ignorancia»[18].

El mundo alucinante (1969), la segunda novela de Arenas, parece ser, a primera vista, la biografía novelada de Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), dominico mejicano perseguido por sus ideas religiosas y políticas antes y durante la época de la Independencia. En realidad, la obra pertenece, como *Megafón* de Marechal, *Maitreya* de Sarduy, *El hipogeo secreto* de Elizondo y *Siberia blues* de Néstor Sánchez, a la categoría de novelas alegóricas, categoría que ha vuelto a gozar de cierto prestigio conforme ha ido ganando terreno el concepto de una novela que fuese a la vez antirrealista y capaz de revelar aspectos desconocidos de la realidad. La vida de Fray Servando, tal como la concibe Arenas, está constituida por una larga serie de huidas de las numerosas cárceles en que se encontraba preso, para caer en la cuenta al final de que la vida misma no es más que una cárcel, y más todavía, de que cada uno está preso dentro de su propia personalidad.

A pesar de algunos episodios picarescos, *El mundo alucinante* no es propiamente una novela picaresca. Si bien se puede ver la influencia de Quevedo, más fuertes aún son las de Rabelais (en el episodio de Torunda, capítulo V, y en el de las cadenas, capítulo XXV) y de Gracián. Como el de Andrenio en *El Criticón,* el viaje de Fray Servando se convierte en una larga peregrinación en busca de lo quimérico; la libertad, la justicia, el triunfo de la razón. También se nota en el simpático frai-

[17] Claudia J. Waller, «Reinaldo Arenas' *El mundo alucinante*», *KRQ,* 19, 1972, páginas 41-50.

[18] Reinaldo Arenas, «Cantando en el pozo». Nota preliminar a *Cantando en el pozo,* Barcelona, Argos Vergara, 1982, pág. 1.

le algo del Candide de Voltaire, un optimismo ingenuo que sólo la edad y las repetidas decepciones logran destruir.

Julio Ortega compara *El mundo alucinante* con *El siglo de las luces* de Carpentier[19]. Ambas novelas tratan del fracaso de los ideales revolucionarios cuando pasan desde Francia a América. Pero a pesar de citar una de las frases-clave de la obra: «[Servando] presintió que durante toda su vida había sido estafado» (pág. 214)[20], Ortega evita la conclusión de que ésta es una novela francamente antirrevolucionaria (y, como tal, prohibida en Cuba). En efecto, según Gordon[21], en el fondo de la estructura de *El mundo alucinante* hay un proceso dialéctico. Tesis, la Hispanoamérica colonial; antítesis, la Europa revolucionaria y contrarrevolucionaria; síntesis, la Hispanoamérica pseudorrevolucionaria. Tanto Gordon como Waller insisten en la visión irónica y hasta trágica de Arenas, que se hace manifiesta sobre todo en el capítulo XIV, el clímax ideológico de la novela. Servando, en este capítulo, visita los jardines del rey Carlos IV y allí encuentra a los buscadores de imposibles, «gentes que trataban de hacer oír a los pies. Mujeres que pretendían cargar el sexo en la frente. Hombres enterrándose vivos. Viejos que querían hacer hablar a los árboles y niños que a toda costa trataban de detener al tiempo» (pág. 94). Para el rey que hace las veces de Critilo frente a Servando, nuevo Andrenio, los ideales del fraile —su «constante búsqueda de la razón» (pág. 98), sus batallas contra «los engaños religiosos» (pág. 145), su ilusión de cambiar el mundo y de «ver a la América libre de todas sus plagas impuestas por los europeos», lo cual «sólo puede lograrse a través de una total independencia» (pág. 146)— son otros tantos empeños imposibles.

> ¿Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma?, dijo, no creo que seas tan tonto como para pensar que existe alguna manera de liberarte. El hecho de buscar esa liberación, ¿no es acaso entregarse a otra prisión más terrible?... Y además..., suponiendo que encuentras esa liberación, ¿no sería eso más espantoso que la búsqueda? (pág. 95).

Con tales salidas de tono no sorprende que en la Cuba de principios de los años 70, después del caso Padilla, Arenas estuviera algún tiempo encarcelado.

---

[19] Julio Ortega, «El mundo alucinante de Fray Servando», *Revista de la Universidad de México*, 94, 1971; también en *Review*, Nueva York, primavera de 1973, págs. 45-48 (en inglés).

[20] Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Méjico, 1978*.

[21] Alan Gordon, «The Two Lives of Friar Servando», *Review*, Nueva York, primavera de 1973, págs. 40-44.

Escribir una biografía imaginaria presenta serias dificultades a un autor que, como Arenas, no sólo se propone convertir la realidad de una vida histórica en una serie de episodios fantástico-alegóricos, sino que también procura alejarse de la narración lineal. Para resolver el problema, Arenas echa mano de tres narradores simultáneos: el «yo» de Servando mismo, un «tú» que ofrece otra versión (no menos fantástica) de los hechos, y las intervenciones de una narrador omnisciente en tercera persona que a veces amplifica, a veces contradice y a veces comenta las narraciones en primera y segunda personas. Estamos de acuerdo con Waller cuando sugiere que el empleo de esta técnica resulta a veces arbitrario e inconsistente, pero aparte de añadir un elemento de variedad a la narración le permite a Arenas imponer su concepto (ya presente en *Celestino antes del alba)* de una realidad paradójica y contradictoria que sólo se puede describir por medio de afirmaciones y negaciones alternantes.

A los que hayan leído *Cien años de soledad* lo mágico-fantástico de *El mundo alucinante* les resultará ya familiar y posiblemente algo más cerebral, a pesar del humorismo, debido al énfasis puesto en lo alegórico. Pero la comparación con *Cien años de soledad* pone de manifiesto que el gran acierto de Arenas es haber encontrado el tono justo para expresar uno de los descubrimientos fundamentales de Servando, «la conclusión de que aun en las cosas más dolorosas hay una mezcla de ironía y bestialidad que hace toda tragedia verdadera una sucesión de calamidades grotescas» (pág. 117). Como García Márquez, Arenas mira la lucha del hombre contra su destino circular con ironía compasiva y, al incorporar lo grotesco, mitiga y humaniza la tragedia eterna del fracaso de los ideales.

En la nota preliminar a *Cantando en el pozo* mencionada arriba, Arenas explicó que ésta era la primera de una serie de cinco novelas (una pentagonía) que también incluiría *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), la «obra central»: *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1991). Francisco Soto arguye acertadamente que para entender bien este conjunto de obras hay que tener presente el contexto: el apoyo dado por el régimen de Fidel Castro a la narrativa testimonial (véase más abajo pág. 254). Confiados en su capacidad de comprender la realidad y de reflejarla sin ambigüedades ni ironías, los escritores de la narrativa testimonial tienden a ofrecer una visión optimista de la lucha social, no exenta de maniqueísmo simplista. Todo eso le repugnaba a Arenas, quien incluso atacó violentemente a Miguel Barnet, el padre del testimonio cubano y un ex amigo, llamándole «Miguel Barniz» en su libro autobiográfico *Antes que anochezca* (1992). Quince años an-

tes, Barnet, al discutir *Celestino*... con su autor, había reparado en algo muy distinto al tono de la narrativa testimonial: «esa corriente de angustia que atraviesa la obra»[22]. La misma angustia continúa manifestándose en el resto de la pentagonía. Sin embargo, vale reconocer que, por mucho que las cinco novelas reflejen etapas en la historia de Cuba en el siglo XX, la angustia de Arenas no brota exclusivamente, ni siquiera primariamente, de su decepción profunda con la Revolución Cubana. Mientras la pentagonía y otras obras de Arenas intentan subvertir intencionalmente los presupuestos de la literatura testimonial, la nota preliminar a *Cantando en el pozo* hace hincapié en que «aunque el protagonista perece en cada obra, vuelve a renacer en la siguiente con distinto nombre pero con igual objetivo y rebeldía: cantar el horror y la vida de la gente». La palabra-clave es «horror»: el horror de existir en un mundo sin Dios; el horror de convivir con gente entumecida y brutalizada por la pobreza, la frustración y el sufrimiento; el horror de la alienación y la soledad que sufre cada uno de los protagonistas (salvo, en cierto sentido, en *El asalto,* donde la figura central supera a los demás en brutalidad). El único recurso de estos personajes en este mundo infernal es su «intransigencia», su rechazo a la conformidad y la sumisión, y su determinación de manifestar su visión de la condición humana (y cubana) de una manera no-mimética, imaginativa e innovadora, que distancia lo que expresan del testimonio convencional. Lo que confiere cierta unidad y coherencia a estas novelas (y Arenas mismo una vez concedió que *El palacio de las blanquísimas mofetas* es «bastante delirante»)[23] es el hecho de que la pentagonía a la que pertenecen, en las palabras del autor: «además de ser la historia de mi furia y de mi amor, es una metáfora de mi país»[24]. Lo que más llama la atención es que, como Miguel Ángel Asturias en *El Señor Presidente,* como Roa Bastos en *Madama Sui* y como Luisa Valenzuela en varias obras, Arenas enfatiza implacablemente la manera en que el pueblo, por egoísmo y falta de fibra moral, y también a causa de su embrutecimiento por la pobreza, tiende a aceptar a sus opresores e incluso a colaborar con ellos.

Lo que identifica a Arenas como escritor cercano al Boom es el no aceptar ninguna distinción absoluta entre la imaginación y la realidad.

---

[22] Miguel Barnet, «Celestino antes y después del alba», *La Gaceta de Cuba,* 6, número 60, 1967, pág. 21.

[23] Véase Perla Rosencvaig, «Entrevista» [con Arenas]», *Hispamérica,* 10, núm. 28, 1981, pág. 47.

[24] Reinaldo Arenas, *El color del verano,* Miami, Universal, 1991, pág. 249.

«¿Acaso», le preguntó a Barnet en la entrevista de 1967 mencionada arriba, «lo imaginado no es un reflejo de la vida misma?» (pág. 21). En *Arturo, la estrella más brillante* (1984), por ejemplo, el protagonista está recluido en un campamento de trabajo por homosexual. Allí encuentra una especie de liberación en la creación de una realidad imaginaria paralela y para defenderla está dispuesta a sacrificar la vida. Aunque Arenas haya utilizado la peligrosa palabra «magia», al hablar de la fuerza liberadora de la imaginación en la obra de Martí[25], su obra no pertenece de ninguna manera al realismo mágico. En una entrevista en 1983 clarificó su posición al afirmar que «en los años 60 cuando empecé a escribir, la teoría y sobre todo la práctica de la novelística no podían ser las mismas de los años anteriores»[26]. Veinte años antes, Carpentier había hecho el mismo descubrimiento y había inventado «lo real maravilloso americano». Arenas, por su parte, siguiendo a Borges, postula «la diversidad de una realidad que puede ser múltiple» (pág. 67). En otra entrevista declaró: «Una de las cosas que siempre he intentado hacer fue escribir cada novela como si fuera un experimento... un texto innovador, contradictorio y conflictivo»[27].

Mientras que *Celestino...* y *El mundo alucinante* se publicaron no mucho después de ser escritas, la primera versión de *El palacio de las blanquísimas mofetas* fue redactada entre 1966 y 1969, o sea, durante la gran década del Boom, y tardó once años en publicarse. Arenas ha dicho: «A mí en el mundo de la narrativa me interesan básicamente dos cosas. Una es la exploración de mi vida personal, mis experiencias, mis sufrimientos, mis propias tragedias. La otra es el mundo histórico» (Soto, pág 145. Traducción mía). Aquí se asoma el mundo histórico. Celestino renace como el adolescente Fortunato, quien evoca después de su muerte la vida en el pequeño pueblo de Holguín bajo la dictadura de Batista. En torno a él se sitúan un grupo de adultos cada cual más patético y grotesco: los abuelos y tres de sus hijas. La madre de Fortunato se ha marchado a Estados Unidos en busca de mejor fortuna. El primer descubrimiento consciente de Fortunato es el de la no-existencia de Dios. Tal descubrimiento «intolerable» está conectado con las

[25] Reinaldo Arenas, «Magia y persecución en José Martí», *La Gaceta de Cuba,* 6, número 66, 1965, págs. 13-16.

[26] Véase Jesús J. Barquet, «Del Gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983», en Otmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria,* Francfort, Vervuert Verlag, 1992, pág. 65.

[27] Véase Francisco Soto, *Reinaldo Arenas: the Pentagonía,* Gainesville, Universidad de Florida, 1994, págs. 146-147. Traducción mía.

historias de desesperación y frustración de los cinco adultos. La más terrible es la de Adolfina, la solterona, que por fin se ve paseándose por el pueblo en su ropa de domingo, a la búsqueda de un compañero sexual. Sin éxito, desde luego. Celia enloquece tras el suicidio de su hija, mientras a Digna la abandona su marido, dejándola con dos hijos difíciles. En tal horrorosa situación Fortunato se siente «Siempre fugitivo de la realidad, siempre como huyendo, sin saber a donde»[28]. Lucha contra la falta de toda esperanza, la angustia, el terror, el hastío y «la sensación de pertenecer a otro sitio (quizás a ninguno)» (pág. 116). Como resultado, al igual que otros personajes soñadores de Arenas, se refugia «en otra realidad, en otra que no era precisamente aquélla a la que ellos llamaban *la verdadera*» (pág. 46).

«No se haga usted ilusiones. La vida es una mierda», afirma Digna (pág. 150). En esa atmósfera asfixiante Fortunato padece «la condición fatal, inexplicable —entonces— de encargado de administrar los gritos» (pág. 159). Asume a turno la voz de cada miembro de la familia, mientras un narrador en tercera persona establece las conexiones necesarias. Los episodios se describen desde diversos puntos de vista y la narración toma la forma de monólogos, diálogos, cartas y hasta anuncios en los periódicos. Estos diferentes niveles de narración, además de la mezcla de lo real y lo imaginario, convierten *El palacio...* en un ejemplo del tipo de técnica novelística puesta de moda por el Boom. Fracasa Fortunato en la búsqueda de una explicación de la vida («no se conformaba con estar, sino que deseaba saber», pág. 161). Su intento de resolver su angustia por medio de la acción, al tratar de hacerse aceptar como guerrillero revolucionario, es absurdo y por fin la policía de Batista lo encarcela, tortura y mata.

«Todas estas novelas son agónicas», afirma Arenas, «porque yo creo que el hombre nace para la tragedia» (Barquet, pág. 70). En *Otra vez el mar,* el protagonista vuelve a renacer como Héctor, quien, con su «mujer», ha alquilado una casita en la playa para tomarse una breve vacación diez años después del triunfo de la Revolución Cubana. Héctor recuerda de alguna manera al Héctor de la *Iliada,* y su muerte al final de la novela es una alusión a la del héroe homérico. La novela cubre algunas horas durante las que Héctor y su «mujer» vuelven en coche desde la playa a La Habana. Una serie de seis *flash-backs* contiene episodios de los seis días de la vacación, los cuales en su turno aluden a

[28] Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas,* Caracas, Monte Ávila, 1980, pág. 114.

los seis días de la creación en el libro del *Génesis*. Otros *flash-backs* contienen recuerdos de Héctor anteriores a la vacación. En la segunda parte de la novela encontramos seis cantos de verso libre mezclado con prosa relacionados con los seis días de la primera parte. Mientras ésta está focalizada en la «mujer» de Héctor, los cantos contienen las palabras de Héctor mismo, quien, en la segunda, define la obra como «la confesión secreta, desgarradora y falsa que es siempre un libro»[29]. El título alude a la identificación del mar con la libertad (Arenas había de formar parte del éxodo por vía de mar en 1980 tras años de encarcelamiento). Escribe Omar Ette: «El intertexto de la pentagonía es la historia cubana» (Ette, pág. 101). En efecto, un elemento temático de *Otra vez el mar* es la frustración que sienten Héctor y su «mujer» bajo el régimen de Castro. Héctor, disidente y homosexual, se crea una «mujer» imaginaria en parte para resistir a las presiones de la sociedad posrevolucionaria y en parte como *alter ego* para dar voz a sus recuerdos, sus sueños y sus aspiraciones. El otro elemento temático es precisamente el recuerdo, el mecanismo mediante el que el pasado sobrevive en el presente. Al releer *Otra vez el mar* nos damos cuenta de que enfrentamos una novela técnicamente muy compleja e innovadora, que trata de manera elusiva y ambigua el proceso que lleva a Héctor al suicidio.

En un texto reproducido en la tapa de la primera edición de *El color del verano,* Arenas afirma que la novela «revela las insólitas peripecias y avatares de un dictador vitalicio, viejo y enloquecido, y la vida subterránea de una juventud desgarrada, erotizada, rebelde y a veces envilecida, pero negada a aceptar la prisión marina que habita». Se trata de una descripción un tanto idealizada de la obra, que en realidad contiene una larga serie de fragmentos, de los que algunos efectivamente satirizan a Fifo (Fidel) y sus secuaces, otros evocan la vida y las frustraciones de los homosexuales cubanos, y otros todavía tienen que ver directamente con las experiencias de Arenas mismo, incluso con éstas como escritor. Uno de los fragmentos más memorables lo retrata mientras, al volver a La Habana después de una visita a su madre, reflexiona sobre su libro inédito y sobre los sinsabores que su manera de vivir le infligía: «tocar aquellas páginas era tocar una autenticidad que el mundo le negaba. ¿Pero qué sentido tenía todo aquello?... y se puso a cavilar sobre si no era más importante la posible felicidad de aquella mujer que el destino o la misma existencia de aquellas hojas garabateadas temerosamente. Había que optar entre la novela que era su propia

[29] Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar,* Barcelona, Argos Vergara, 1982, pág. 231.

vida y la felicidad de los demás»[30]. Lo que confiere un tono casi trágico a este libro, por otra parte tan lleno de carnavalización y comicidad grotesca, es el sentimiento de «la inutilidad de su vida vacía» (pág. 111) visible tras las palabras del protagonista. A pesar de su intento de presentar el libro como «no lineal sino circular» (pág. 249), éste no tiene una estructura definida. Crece por agregación de elementos autobiográficos, satíricos, eróticos y a veces patéticos hasta configurar «la visión subterránea de un mundo homosexual» (pág. 249) que funciona a la vez como una metáfora de un país que se somete masoquistamente a un dictador pseudomachista.

Casi al final de su vida, enfermo de sida, Arenas escribe *El asalto* (1991), «suerte de árida fábula sobre la casi absoluta deshumanización del hombre bajo un sistema implacable» *(El color,* pág. 250). Se diferencia del resto de la pentagonía porque, si bien el tema es todavía el horror de la vida, tal horror es ahora de origen exclusivamente político. Inspirada en obras como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley o *1984* de George Orwell, pertenece a la larga serie de novelas de la dictadura que incluye *El Señor Presidente* de Asturias, *El otoño del patriarca* de García Márquez, *Yo, el Supremo* de Roa Bastos y *El recurso del método* de Carpentier. El protagonista anónimo, el único de la pentagonía que no muere al final, en vez de refugiarse en el ensueño o en la escritura compulsiva como Celestino, Fortunato o Héctor, se convierte en el oficial de policía más dedicado del régimen. Desprecia a las masas como bestias repulsivas que soportan cualquier tipo de vejación. Las madres en la obra de Arenas son siempre antipáticas: autoritarias, crueles, avaras y tradicionalistas[31]; representan una mentalidad que detesta. En este caso, la madre del protagonista encarna todos los horrores el régimen. Él, para tener la posibilidad de matarla, colabora con las autoridades opresoras, dando rienda suelta a su sádico odio a todos sus compatriotas. Los dos temas de la novela, por tanto, son la búsqueda homicida de su madre y su violencia contra todos. La descripción del régimen aterrorizante y de sus víctimas configura desde luego un ataque al gobierno castrista de Cuba tan explícito como el de *Arturo...* Pero lo angustioso es que el protagonista, al esforzarse por liquidar a la madre, se da cuenta cada vez más claramente de que, si fracasa, se transformará

[30] Reinaldo Arenas, *El color del verano,* Miami, Universal, 1991, pág. 110.

[31] Véase uno de sus cuentos largos más conocidos, «La vieja Rosa» (1980), muy alabado, con razón, por José Miguel Oviedo en «El mundo alucinado de Reinaldo Arenas», en *Escrito al margen,* 2.ª ed., Méjico, Premia, 1987, págs. 284-285.

en ella[32]. Los «instintos criminales y violentos» (pág. 72) que atribuye tanto a los esbirros del régimen como a sus víctimas, son también suyos. También comprende perfectamente que, cuando el Gran Secretario, como el Gran Inquisidor de Dostoievski en *Los hermanos Karamazov,* defiende la administración, alegando que, al no permitir el pensamiento, produce «el cese de esa ciega incertidumbre que para todo hombre inteligente fue la vida» (pág. 118), esa misma incertidumbre forma parte de su propia mentalidad. De modo que, cuando por fin reconoce a la madre en el «Reprimerísimo» y la mata, penetrándola sexualmente, con lo que inicia una insurrección por parte de las masas, ese clímax no está exento de ambigüedad. Aún más que en el caso de *El Señor Presidente,* se le ocurre al lector preguntarse: ¿si las masas son tan degeneradas, cómo puede arraigarse jamás la libertad entre ellas?

Entre *Otra vez el mar* y *El asalto,* Arenas había publicado *El portero* (1989), que no forma parte de la pentagonía. Es una fantasía basada en su experiencia del exilio en Estados Unidos. Juan, un exiliado cubano, que trabaja como portero en una casa de pisos, empieza a comprender la soledad y la banalidad de la vida de los inquilinos. Como Octavio Paz, cree en la posibilidad de «una vida más vida», una existencia más auténtica y feliz de la otra parte de una puerta misteriosa. Los inquilinos forman una galería de grotescos que caricaturizan la vida norteamericana. Sólo sus animales domésticos parecen compartir con Juan su fe en la «salvación» que los espera fuera de la casa-cárcel. Después de liberar a Juan de un manicomio, salen en busca de un sitio donde todos los seres animales y posiblemente también los humanos podrán vivir en libertad y armonía. No se nos revela si lo encuentran. Lo que sí resulta claro es que en caso de que así sea, a Juan no se le permitirá reunirse con ellos; en caso contrario, todos los seres no humanos, animados y no animados, se sublevarán y destrozarán a la humanidad. La novela ensalza la libertad absoluta y rechaza toda forma de exilio.

Viaje a La Habana (1990) contiene tres relatos, de los que el último, que da el título al libro, es el más importante. «Mona» es un cuento fantástico de horror en el que el protagonista, un inmigrante cubano en Nueva York, intenta acuchillar el famoso cuadro *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. Resulta que la Mona Lisa del cuadro cobra vida, mientras está cerrado el Museo que había tomado el cuadro en préstamo del Louvre, y se lanza a la caza de víctimas masculinas, a quienes seduce para luego matarlas. Dadas las preferencias sexuales de Arenas,

[32] Reinaldo Arenas, *El asalto,* Miami, Universal, 1991, pág. 8.

el cuento podría relacionarse con su rechazo de la heterosexualidad. Más interesante y original es «Que trine Eva», en el que una pareja de jóvenes protestan contra la vida gris en Cuba después de la revolución exhibiéndose con vestidos estrafalarios que producen la admiración sobre todo de los jóvenes disidentes. La amargura de Arenas se manifiesta al final cuando, tras sacrificios casi heroicos, la pareja fracasa en su intento de concienciar simbólicamente a sus compatriotas y Eva se ve abandonada por su compañero, Ricardo, que se marcha, también simbólicamente, con otro joven. En «Viaje a La Habana», un homosexual cubano, autoexiliado en Nueva York, vuelve a la isla donde muchos años antes, para protegerse, se había casado y había tenido un hijo. En medio de la escualidez y las frustraciones de la Cuba de finales de los años 80, encuentra por casualidad a su hijo, sin reconocerlo, y los dos tienen una relación sexual cuya intensidad contrasta conmovedoramente con la soledad del padre en Estados Unidos y la vida del hijo rodeado de las tantas restricciones absurdas impuestas por el régimen. La gran originalidad del cuento deriva, desde luego, del hecho de que no es la esposa con quien el protagonista reanuda su vida sexual, después de muchos años de continencia, sino con el hijo.

A pesar del tono apocalíptico de parte de su obra, la visión de Arenas no es totalmente nihilista. Al final de *El asalto* se derrumba la administración del «Reprimerísimo», y en *El portero,* los animales se escapan. En esta última novela, la perra Cleopatra destroza simbólicamente un ejemplar de *L'être et le néant* de Sartre a causa de su contenido, que ejemplifica la manera en que ciertos «supuestos profetas o filósofos... han hecho de la desesperación una filosofía»[33]. Es evidente que Arenas nunca perdió un residuo de esperanza, como atestigua la importancia del tema de la libertad en su obra. Técnicamente, sus innovaciones recuerdan las de los escritores del Boom. Pero, como veremos más adelante, hubo en el posboom una reacción contra «el circo de la supertécnica», en palabras de Fernando Alegría, y de ella forma parte Arenas. Criticó a Cortázar por haberse dedicado en sus últimos años a «ejercicios estilísticos», y a Sarduy por haber escrito «esos textos experimentales» que «son pasajeros al fin y al cabo»[34]. La implicancia tácita es que toda innovación técnica debe cumplir una función específica. Todavía estamos lejos de haber analizado la funcionalidad exacta de las innovaciones en la obra de Arenas. Tampoco se ha relacionado satis-

[33] Reinaldo Arenas, *El portero,* Miami, Universal, 1990, pág. 146.

[34] Reinaldo Arenas, «Entrevista con Cristina Guzmán», apéndice a *La vieja Rosa,* Caracas, Cruz del Sur, 1980, pág. 109.

factoriamente su crítica del gobierno de Castro con las preocupaciones políticas de muchos escritores del posboom, como Skármeta y Valenzuela. Posiblemente, como otros escritores que estudiaremos, ilustra la transición entre Boom y posboom.

Alfredo Bryce Echenique (Perú, 1939)

El rasgo más acentuado de la narrativa peruana actual es la excesiva limitación de su temática. Cabe afirmar, con todo el respeto debido a los éxitos de Vargas Llosa, que hasta ahora nadie ha recogido en su totalidad la herencia dejada por Arguedas. Simbólico es el hecho de que en 1977, el año de *Tantas veces Pedro* de Bryce, se publicaran en Perú catorce novelas de cierto interés, pero casi todas o estaban ambientadas en Lima o trataban de la clase acomodada del país. Poco se escribe acerca de la sierra, nada acerca de los pescadores y campesinos de la costa, y nada tampoco de la selva que cubre un 70% del territorio nacional. La novela peruana actual se escribe desde la clase media urbana para la clase media urbana.

El ejemplo arquetípico nos lo ofrece Bryce con sus dos novelas: *Un mundo para Julius* (1970) y *Tantas veces Pedro* (1977). *Un mundo para Julius* pertenece a la corriente central de la nueva narrativa peruana, es decir, el *Bildungsroman* o novela de iniciación a la vida; en este caso, la iniciación del niño Julius a la vida superficial y despreocupada de la clase alta limeña. Como Donoso en *Coronación* y *Este domingo,* Bryce opta por contrastar la vida hueca, elegante y superficial de los ricos, pasada en cócteles, en campos de golf y en viajes a Europa, con la vida de los criados. Frente a la madre de Julius, Susan, y a su padrastro, Juan Lucas, con sus amigos «los preferidos, los que sabían vivir sin problemas..., un grupo perfecto de gente bronceada, de deportistas ricos, donde nadie era feo o desagradable» (págs. 105-106)[35], Bryce coloca a los sirvientes «grotescos en su burda imitación de los señores, ridículos en su seriedad, absurdos en su filosofía, falsos en sus modales y terriblemente sinceros en su deseo de ser algo más que un nombre que sirve una mesa y en todo» (pág. 247). Entre los dos mundos Julius pasa su niñez desde los seis a los once años.

La mayor parte de la novela resulta deliberadamente caricaturesca. Al contrario de Donoso, Bryce no analiza. A excepción de Julius, sus

[35] Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, Barcelona, 1970[a].

personajes son planos, simples fantoches que el autor manipula con intención humorística más que satírica. Algunas escenas (Juan Lucas en la iglesia, Pericote en el Country Club, la lectura de la composición de Julius) son de una comicidad deliciosa, todo lo contrario de las descripciones hirientes y agresivamente críticas de la *high life* mejicana que Fuentes, por ejemplo, nos brinda en *La región más transparente*. A este lado fácil y atractivo de la novela corresponde el «orden» que rodea a Julius, un «orden» en que todo conspira para aislarle del mundo auténtico, el mundo del sufrimiento, de la pobreza, de la degradación moral y de la muerte. Lo realmente valioso de *Un mundo para Julius* es la descripción del descubrimiento hecho por Julius de ese otro mundo. Empezando con la muerte de su hermana Cinthia, el hada protectora de su infancia, culmina con la transformación de otra muchacha, la hermosa chola Vilma, su segunda madre, en una prostituta barata. En ese momento, Julius se da cuenta finalmente del «vacío grande, hondo, oscuro» que le circunda. Intuye, como antes en el Country Club, que «no hay absolutamente nadie, absolutamente nada» en torno suyo, «sólo la amenaza de la pena que es ya tu tristeza y que no sabes por qué no tarda en ser peor» (pág. 286). Con esto, como el protagonista del cuento de Onetti «Bienvenido Bob», Julius está a punto para entrar en el mundo sucio y maloliente de los adultos.

El protagonista de *Tantas veces Pedro,* Pedro Balbuena, es un Julius cuarentón, un *playboy* peruano incontenible mente romántico, juvenil y simpático, que durante quince años ha ido persiguiendo la quimera de un amor imposible por diversos países a ambos lados del Atlántico. La novela consta de una serie de episodios amorosos, más o menos cómicos, que proporcionan a Bryce la oportunidad de agrupar en torno a su héroe una galería de personajes más cosmopolitas, pero en el fondo tan convencionales como los de su primera novela. Así, Pedro pasa de la chica universitaria californiana, mal vestida, pseudointeligente y terriblemente sincera, a la *bohémienne* maoísta y a la francesita romántica de buena familia provinciana que sueña con el *latin-lover,* antes de funcionar como el don Giovanni de turno en un curso italiano para extranjeros en Perugia. Como en *Un mundo para Julius,* sólo el protagonista tiene una vida interior. Obsesionado desde su juventud por una sola mujer, Sophie, cuyo recuerdo trata de borrar con sus otros amoríos, Pedro ha dejado que su vida se convierta en «una broma bastante excesiva y que esconde algo poco normal y peligroso» (pág. 49)[36]. Ese

[36] Alfredo Bryce Echenique, *Tantas veces Pedro*, Lima, 1977[2].

algo es precisamente la misma intuición de la fría y solitaria tristeza de la vida que tuvo Julius. Es la sensación de que «me vuelven a suceder las mismas cosas, todo me vuelve a doler y hasta más que antes todavía» (pág. 66). Produce la convicción de que «tal como veo las cosas en el mundo hoy por hoy, la neurosis y la paranoia son los únicos comportamientos que pueden tranquilizarte un poco la conciencia» (pág. 210).

Tantas veces Pedro es una novela muy antirromántica. Sophie, la mujer ideal, al materializarse en Perugia, se revela como una coqueta frívola y cruel que se mofa de Pedro y acaba matándole. Ella simboliza la felicidad que la vida ofrece engañosamente, para luego arrebatarla, dejando en su lugar el frío y la soledad que constituyen para Bryce la única realidad verdadera.

Sin embargo, a propósito de esta novela, y a pesar de su antirromanticismo, Bryce ha hecho unas observaciones que, vistas retrospectivamente, tienen grandísimo interés en relación con el posboom, que en 1977 ya había comenzado a configurarse. «Creo que la novela latinoamericana de hoy», dijo en el mismo año, «la que se escribe a partir de Asturias, Carpentier, y los novelistas más jóvenes de hoy, como Vargas Llosa o García Márquez, no ha tratado el tema del amor, y a mí me interesa este tema, nuestras preocupaciones frente al amor son enormes... No es la visión del amor, sino el amor dentro de una visión latinoamericana de las cosas... Se trata de una novela de romanticismo nuevo...»[37]. Tales palabras confirman una de las máximas diferencias que intentaremos establecer entre el Boom, al que alude Bryce aquí, y el posboom que entonces estaba naciendo. En el Boom, el amor no cumple un papel importante; en el posboom vuelve a ocupar su posición central en la narrativa. No significa eso que Bryce deba catalogarse sin más entre los escritores del posboom, pero sí significa que *Tantas veces Pedro* es posiblemente una de las novelas que marcan el cambio del Boom al posboom que estudiaremos más adelante.

En una conferencia en 1982, Bryce insistió en que «los peruanos son maravillosos narradores orales» y en que «son seres que reemplazan la realidad por una nueva realidad verbal». «Esto para mí», continúa, «fue una obsesión y quise llevar a mi literatura esa oralidad, esa capacidad de arreglar la realidad, de burlarse de ella finalmente, de recuperarla, de ser el observador que se observa a sí mismo observando y

[37] Alfredo Bryce Echenique, entrevista en *Cuadernos para el Diálogo*, 30 de abril de 1977. Cit. Jacques Soubeyroux, en «L'Être et le désir», *Co²Textes* (Montpellier), 9, 1985, páginas 117-118.

de añadir un toque de humor a esto»[38]. Esa oralidad y ese humor son las características que predominan en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985). Las dos novelas forman un díptico sobre la vida en Europa de un joven burgués limeño, Martín Romaña, «víctima de una educación privilegiada»[39], vagamente izquierdista aunque sin ninguna agresividad, bohemio y aspirante a escritor. Es el tipo clásico de antihéroe (la especialidad de Bryce), irresponsable, sentimental y básicamente algo infantil. Llega a París con la cabeza llena de ideas sacadas de Hemingway, pasa el tiempo en compañía de otros latinoamericanos pseudoterroristas y chicas pseudoliberadas, emborrachándose, pasando hambre, y perdiendo poco a poco sus ensueños sentimentales y literarios. En *La vida...*, Bryce emplea sistemáticamente la técnica del anticlímax. A Martín, inteligente pero ingenuo, impulsivo pero escéptico, todo le sale desastrosamente. Influido por sus amigos militantes, escribe una novela comprometida, perfectamente ilegible; se casa con una «niña bien», virgen y católica, que se convierte en una arpía marxista y atea; cuando viaja, le roban todo lo que tiene o le encarcelan como contrabandista; asiste al levantamiento de 1968 en París, pero no lograr participar activamente; hace un largo viaje para presentar a su compañera a un amigo, pero la chica lo deja plantado y el amigo acaba de morirse. Todo culmina en una fuerte neurosis depresiva, seguida por una infección anal tremenda y la pérdida definitiva de su mujer.

Al lector que espera que Martín en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, con la edad se responsabilice y aprenda por fin a vivir normalmente, le espera una decepción. A los treinta y tres años, Martín sigue siendo el mismo pobre diablo simpático y enamoradizo, dedicado a la conquista de mujeres absurdas. Observamos las complicaciones en las que se mete con curiosidad e interés, pero al mismo tiempo con creciente impaciencia (el díptico tiene más de novecientas páginas); lo que queremos ver en esta larguísima *éducation sentimentale* de Martín es un proceso de maduración análogo al que distinguimos, por ejemplo, en el Greg de *El plan infinito* de Isabel Allende. A Martín, en cambio, la pérdida de Octavia le parece una de «las cosas que lo dejan a uno sin saber muy bien dónde ni cómo está parado»[40]. Atribuye la culpa a las

[38] Alfredo Bryce Echenique, «Confesiones sobre el arte de vivir y de escribir novelas», *CHA*, 417, 1985, pág. 68.

[39] Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pág. 337.

[40] Alfredo Bryce Echenique, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pág. 122.

injusticias de la vida cuando en realidad se debe a su propia debilidad de carácter.

En *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), Bryce logra frenar su tendencia a la digresión que hace que él mismo califique *La vida exagerada de Martín Romaña* de «una novela de estructura caótica» («Confesiones», pág. 69). Esta vez analiza el conflicto entre el amante de una mujer divorciada y el hijo adolescente de ella. Es una novela más compacta y lineal que las anteriores. Pero, de nuevo, el personaje central es un peruano establecido en Europa, obsesionado con aventuras eróticosentimentales, esclavo de la gratificación inmediata, que no sabe estar en el mundo; es decir, un personaje ya peligrosamente estereotipado en la obra de Bryce: «el excéntrico, el loco querido del colegio... capaz de cualquier locura»[41]. En este caso, Carrillo cae en la locura de resolver el problema de la curiosa *ménage-à-trois* fugándose con la cocinera, lo que, desde luego, sólo le complica más la vida. Al final, como Romaña, Carrillo se encuentra solo y lleno de autocompasión, sin haber aprendido ni olvidado nada. Tanto en el díptico como en *La última mudanza...*, las experiencias del protagonista empiezan y terminan en la soledad de un piso parisino. Los elementos de circularidad y de anticlímax parecen indicar la futilidad de buscar en el amor una respuesta al problema existencial. Con lo cual, Bryce vuelve a colocarse al lado de los escritores del Boom.

Max Gutiérrez, profesor peruano en la Universidad de Montpellier, protagonista de *Reo de nocturnidad* (1997), es otro en la serie de antihéroes de Bryce. Dicta la mayor parte de la novela a una de sus estudiantes (y amantes), Claire, mientras se halla en una clínica, afligido de insomnio crónico. Una vez más, el sexo ofrece un refugio momentáneo, en este caso de perturbaciones mentales algo serias, pero, como en el Boom, se tiende a presentar el amor como la causa de los problemas de Max. Al final de la novela, el informe profesional del médico nos comunica que sufre de un «insomnio rebelde a toda terapia» y a continuación afirma: «El Señor Maximiliano Gutiérrez ha perdido todo contacto con la realidad»[42], lo cual presta cierta ambigüedad al texto. Tras una relación amorosa con Ornella, una chica de vida aventurera y criminal que lo engaña y le roba repetidas veces, Max se vuelve cada vez más incapaz de dormir. Uno de los epígrafes de la novela, una cita

[41] Alfredo Bryce Echenique, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pág. 177.

[42] Alfredo Bryce Echenique, *Reo de nocturnidad*, Barcelona, Anagrama, 1997, página 271.

de Borges, nos recuerda que «Dormir es distraerse del mundo». En efecto, el insomnio de Max simboliza su incapacidad de olvidarse de Ornella, alrededor de quien empieza a urdir fantasías absurdas de misiones imposibles en las que él la acompaña. Con estas fantasías entretiene a una pandilla de amigos estrafalarios en el bar que frecuenta. Max cuenta episódicamente, en primera persona, su vida en Montpellier, y sus amores con otras mujeres con quienes espera ahuyentar el recuerdo de «un amor que nació triste y enfermo y fingió ser feliz, que se defendió con mentiras» y que fue, a fin de cuentas, «una insostenible farsa» (pág. 20). Con un humorismo algo amargo, Max busca recobrar «esa ilusión de una felicidad que siempre creí inherente a mi naturaleza» (pág. 37), pero tiene que luchar contra su orgullo de amante traicionado y su obsesión con una Ornella en gran parte imaginaria. Como todas las novelas de Bryce, *Reo de nocturnidad* es de fácil lectura, amenizada con episodios de gran comicidad. La obsesión de Max por Ornella nos recuerda la de Papst con Sophie en *Match Ball* de Skármeta. Pero Skármeta logra conectar la infatuación de Papst con algo universal, la crisis de la madurez en los hombres y el temor a envejecer. Hay en el fondo algo casi heroico en Papst que le falta a Max. Por fin, éste sale de la clínica, convive un rato con Claire, pero luego se separa de ella y vuelve a Perú. Está curado del insomnio, pero el lector no se siente seguro de haber visto una evolución inteligible que lo haya llevado de la semilocura a un estado psicológico normal. Tampoco sabemos si lo que hemos leído se puede atribuir a un narrador digno de confianza ni si algunos episodios eran meras alucinaciones. La presencia de Borges es notoria en *Reo de nocturnidad,* pero las varias referencias a su obra no nos convencen de que haya aquí un nuevo intento de deconstruir la realidad.

Al tratar en los años 80 de la novela de denuncia social, Ángel Rama escribió: «es evidente que en sus formas expresivas ha entrado en decadencia inevitable, y que son otras las que deberá adoptar en el futuro para sobrevivir»[43]. Una de esas formas es la que invierte la focalización, de modo que se narra desde el punto de vista de uno o más personajes de la clase alta. Es una novedad que Bryce había explotado en *Un mundo para Julius.* En *No me esperen en abril* (1995) vuelve al mundo de su novela anterior (y específicamente reintroduce el personaje de Vilma, quien ahora siente una profunda nostalgia cuando evoca sus

[43] Ángel Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980,* Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pág. 85.

años con el joven Julius). Encontramos en *No me esperen en abril* muchas de las características del posboom: se enfatiza el argumento, el aquí y ahora de Hispanoamérica, la vida de los jóvenes y la cultura *pop*, y sobre todo el amor. Pero como en el Boom, el amor todavía no contribuye a reconciliar al personaje central con la vida, de manera que esta novela mira a la vez hacia delante y hacia atrás. Contiene una larga descripción de las experiencias de Manongo Sterne, el hijo de un magnate de los seguros en Lima, y su amor frustrado de toda la vida a Tere Mancini, una chica de su propia clase. Si comparamos *No me esperen en abril* con, por ejemplo, *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa, otra novela sobre la clase alta limeña, nos percatamos en seguida de la diferencia de atmósfera entre una novela del Boom y una del posboom. El tono amargo de la novela anterior ha sido reemplazado por un tono festivo y sentimental, como Bryce vuelve al mundo de los hijos adolescentes de la «beautiful people» del Perú de Odría en los años 50. Se trata, en las palabras del autor, de «un adiós a toda una época y una edad de la vida»[44]. El símbolo central es un grotesco colegio pseudoinglés, subvencionado por los padres de Manongo y los de otros chicos que se convierten en sus compañeros de clase. Estamos leyendo un *Bildungsroman*, la historia de la adolescencia de Manongo entre un grupo de amigos juvenilmente irresponsables, obsesionados con el sexo, borrachos y destrozones. Desde un principio, Manongo se revela diverso: «no ve las cosas como los demás las ven, ni es como los demás son» (pág. 68). Serio, inteligente y afectuoso, es sin embargo absurdamente celoso e intolerablemente posesivo con respecto a Tere durante su largo y finalmente frustrado noviazgo platónico. Con sus eternos anteojos negros, sus sufrimientos adolescentes más o menos imaginarios, su palabra de orden: «trascendental», su amistad con un chico pobre que se gana la vida limpiando locales, Manongo cultiva un idilio delicioso con Tere, mientras «los futuros dirigentes de la patria», expulsados de otros colegios, y «todos bastante propensos al desequilibrio mental» (pág. 204) llenan la novela con sus borracheras y fechorías juveniles.

La mayor parte de la novela consta de una serie de episodios cómicos centrados en el colegio y en las aventuras principalmente sexuales de los chicos mientras exploran el mundo de los supuestos placeres de los adultos. Leemos *No me esperen en abril* con la misma fruición que

[44] Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, 6.ª ed., Barcelona, Anagrama, 1995, pág. 8.

nos brinda *La Princesa del Palacio de Hierro* de Sainz, con sus cuadros semejantes de la vida de los «hijos de papá» en la Ciudad de Méjico. Pero como en la obra de Sainz, no se nos escapa la crítica a una oligarquía moralmente corrupta y ya en decadencia. A semejanza de la deliciosa Princesa, Manongo se encuentra en medio de esa situación de clase, pero no está integrado totalmente en ella. Mientras los profesores, los compañeros y los padres son en el fondo caricaturescos, en parte absurdos y en parte satirizados, él es un ser complicado y un excéntrico romántico, a quien los otros consideran un «amigo loco e incomprensible» (pág. 321). Bryce quiere que lo cataloguemos como «el colmo de una adolescencia tipo década de los cincuenta» (pág. 322). Pero no es una figura realmente representativa y no le resulta fácil al lector resolver el problema de conciliar la historia sentimental de su noviazgo con Tere, sus experiencias en el colegio, sus francachelas con sus amigos y sus aventuras con otras chicas, con el crecimiento de su reconocimiento de que «siempre hay algo que se pudre» (pág. 364). La última parte de la novela revela cómo él y su círculo de amigos «vivían una ficción» (pág. 396) destinada a desaparecer muy rápidamente. Poco a poco, Manongo se siente poseído por un sentimiento de «vacío y extrañeza» (pág. 406). Las últimas 150 páginas de *No me esperen en abril* narran el «romántico, largo y patético epílogo de su vida» (pág. 468), en el que su riqueza y su poder no lo reconcilian con el fracaso de su vida emocional. Las «grandes incoherencias» (pág. 583) que Tere, ahora casi rayando la madurez, le atribuye, emergen demasiado tarde para convertir la novela en un estudio psicológico de un gran negociante infeliz. Cuando Manongo, todavía perseguido por sus sueños de felicidad con Tere, se suicida, nos parece un anticlímax más en la obra de Bryce.

Manuel Puig (Argentina, 1932)

Hacia el final de *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, el héroe, Martín, tiene un encuentro curioso y simbólico con Hortensia Paz, una mujer sencilla, para quien escuchar los discos de Gardel significa la más pura felicidad. Con este pequeño episodio los mundos de Sábato y de Manuel Puig —tan diferentes entre sí— se tocan momentáneamente. Pero la inmensa diferencia entre los personajes de Sábato y los de Puig subraya la originalidad de éste. La mayoría de los personajes de Sábato, así como los de Mallea, de Cortázar, del primer Onetti y hasta cierto punto de Arlt, pertenecen a la *inteligentzia* porteña. Su característica esencial es la lucidez. La desesperación que muchas veces sufren está

íntimamente relacionada con su capacidad de buscar en sí mismos, de analizar su entorno, de darse cuenta cabal de lo que significa vivir dentro de la realidad. Son muchas cosas, pero no son «masa». En cambio, los personajes de Puig, sobre todo en sus primeras dos novelas, son precisamente eso: «masa». Aparte de las criadas, pertenecen —si bien con una pronunciada conciencia de clase— a un grupo intermedio entre el proletariado y la baja clase media. De mediocre inteligencia, emocional y sexualmente frustrados, condenados a una existencia gris y decepcionante, se entregan a pobres sueños que ni siquiera son suyos. A las mujeres sobre todo, y en las tres primeras novelas de Puig predominan personajes femeninos, la cultura *pop* les proporciona el modelo para construir mundos de fantasía en que refugiarse.

Para acentuar más el contraste entre la mezquina realidad y los ensueños inspirados por el cine, las fotonovelas y las canciones sentimentales, Puig ambienta *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969) en los años 30 y 40 y en el pueblo relativamente aislado de Coronel Vallejos, a casi 500 kilómetros de Buenos Aires. *La traición...* nos ofrece una radiografía de la vida secreta de este villorrio de la pampa, mediante una serie de monólogos interiores, diálogos, diarios y cartas de un grupo de vecinos más bien jóvenes: un matrimonio no muy feliz, su hijo afeminado Toto, un sobrino más rudo, Héctor, y varios amigos y conocidos. El acierto esencial de Puig reside no tanto en el hecho de haber sabido apartarse de la novela urbana y existencial de Sábato y Cortázar, ni de haber incorporado a la psicología de sus personajes el influjo condicionante del *pop-art,* sino en su asombrosa capacidad de captar las distintas formas de expresarse de todos los personajes. «Lo que realmente cuenta en *La traición de Rita Hayworth* —afirma E. Rodríguez Monegal— es el *continuo* de lenguaje hablado que es a la vez el vehículo de la narración y la historia misma»[45]. Este empleo del lenguaje oral exhibe una técnica narrativa particular. Si exceptuamos los dos diálogos que constituyen la exposición, la novela consta simplemente de una sucesión de confesiones que cumplen un triple propósito. En conjunto ofrecen un cuadro penoso de las pequeñas envidias, los egoísmos, las rivalidades sociales y sexuales, la cursilería y el chismorreo que abundan en este modesto lugar de provincias. Poco a poco se va perfilando el tema central: la soledad del individuo y su necesidad de evasión psicológica. También cumplen la función de informar al lector acerca del desarrollo de la personalidad de Toto, cuya po-

[45] Emir Rodríguez Monegal, «*La traición de Rita Hayworth*», *MN,* 17, 1967, páginas 19-24.

sición en el centro del grupo da una vaga unidad a la novela. En tercer lugar, las confesiones finales, las de Herminia y Berto, que no tienen ya nada que ver con sueños compensatorios, pero que en cambio aluden a creencias religiosas, concluyen la novela con un brusco viraje hacia lo espiritual, tal como ocurre en el capítulo IX de *El beso de la mujer araña*.

Boquitas pintadas, filmada por Torre Neilson en 1974, repite con hábiles variantes la fórmula de la novela anterior. «A mí me interesaba un aspecto en especial —afirmó Puig en 1977—, esta gente había creído en la retórica del gran amor, de la gran pasión, pero no habían actuado de acuerdo a ella. Es decir, por un lado creer en las letras de las canciones, y por otro una conducta de cálculo frío, una típica actitud de clase media ascendente. Yo quise reproducir esa contradicción en la forma dada a la novela, contar una historia de cálculos fríos en términos de novela apasionada...»[46]. Una vez más, las mujeres (sobre todo) identifican sus situaciones amorosas con las que han visto en el cine, o bien sueñan con transformar aquéllas en éstas. Como Héctor en *La traición...*, los dos hombres: Juan Carlos, un pequeño don Juan de provincias, egoísta y haragán, y Pancho Páez, el obrero (otra vez la «lumpen»-burguesía junto al proletariado), son más brutalmente realistas. Ante sus rituales tentativas de seducción, las chicas, con miras al matrimonio, reaccionan con maniobras no menos rituales. Esta vez, sin embargo, habiéndose dado cuenta de lo inconexo de algunos episodios en su primera novela, Puig entrelaza con cuidado dos intrigas. Ambas son fuertemente paródicas: en una es el don Juan que muere, como «la dame aux camélias», de tisis; en la otra, el que se niega a sacrificar su carrera al amor es un ex peón de albañil. El desenlace sangriento —y melodramático— de la segunda enlaza inesperadamente con la primera, pero sin impedir que ésta se resuelva mediante un par de matrimonios convencionales. *Boquitas pintadas* es, con mucho, la mejor estructurada de las cuatro primeras novelas de Puig, si bien la disposición de los episodios resulta algo mecánica, sobre todo cuando advertimos el contraste final entre la felicidad de Raba, la criada seducida y abandonada, y la aplastante vulgaridad matrimonial de Nené y Mabel.

El tema de *The Buenos Aires Affair* (1973) (durante algún tiempo prohibida en España) es la frustración sexual. Esta vez, los trozos de diálogo que encabezan todos los capítulos, trozos sacados de películas

[46] Manuel Puig, entrevista con Miguel Osorio, en *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 231, 1977, pág. 52.

de la Garbo, Bette Davis, Joan Crawford y otras estrellas de los años 30 y 40, comentan irónicamente los problemas sexuales de Gladys y Leo, los dos protagonistas. Para enmarcar de algún modo sus respectivas biografías, Puig construye una ingeniosísima parodia de una novela policiaca con el aparente rapto de Gladys al principio, misterio, tensión, telefonazos anónimos a la policía, y una tentativa final de asesinato que se convierte burlescamente y —todo considerado— patéticamente en un fenomenal orgasmo. El influjo de Joyce, ya evidente en el uso de ciertos trucos técnicos en las dos obras anteriores, alcanza un clímax aquí con una detalladísima descripción de un acto de masturbación por parte de Gladys, al que corresponde un incidente espectacular de sadismo y sodomía (nada joyceano éste), en el que interviene Leo. No cabe duda, pues, de que *The Buenos Aires Affair* marca un hito en el proceso de reacción contra los tabúes sexuales tan típicos de la novela tradicional en Latinoamérica. Hablando de *The Buenos Aires Affair,* Puig declara que fue escrita

> con el propósito de desmitificar todo lo que haya de tenebroso, de tabú en la sexualidad... En este libro la protagonista es una muchacha que ha sido educada mal y ha elaborado una idea turbia del sexo, idea según la cual la mujer debe ser en algún modo manipulada por un ser superior que la domina y tiene sobre ella todos los poderes. Mi protagonista lo que busca es un ser superior y lo que encuentra es un sádico que se interesa por su condición de masoquista; por su condición de mujer ávida de mal trato; pero ella no es una verdadera masoquista[47].

La novela interesa por el eficaz contraste entre el estudio serio de los dos casos de frustración sexual y los elementos caricaturescos que los enmarcan. Las divisiones de la narración revelan la característica simetría que domina la estructuración de las novelas de Puig. Pero si nos fijamos en la conclusión, nos damos cuenta de que aquí, como en *El beso...*, el interés de Puig por la novela no literaria ha tendido, una vez que sale del ámbito de la parodia, a contagiarle de convencionalismo. La yuxtaposición del grupo Leo-Gladys-María Ester y el matrimonio feliz formado por el radiotelegrafista y su mujer, no deja de parecer algo ingenua y sentimental.

La cuarta novela de Puig inicia un cambio de rumbo. Con respecto a las dos novelas anteriores, *The Buenos Aires Affair* se había revelado

[47] *Ibid.*

más compacta por lo que se refiere a los temas, y más concentrada en torno a la problemática sexual de los protagonistas. *El beso de la mujer araña* (1976) representa otro paso hacia delante en el mismo proceso. Aquí no hay dispersión del interés; no hay parodia ni alardes de erotismo. Todo se reduce a la convivencia de dos individuos, un joven montonero y un homosexual, en una celda de la penitenciaría de Buenos Aires. Ésta es la primera novela auténticamente «comprometida» de Puig. El contacto sexual entre el activista y el afeminado Molina hacia el final simboliza claramente la unión de las fuerzas políticas progresistas con el movimiento de la liberación sexual. Pero la novela no decae en alegoría, ni se construye exclusivamente a base de los lugares comunes de la literatura «enrolada», si bien ambos protagonistas resultan ligeramente idealizados. Mediante nuestra progresiva autoidentificación con ellos y con sus respectivas evoluciones ideológicas, Puig cumple una de las principales funciones sociológicas del escritor en una sociedad pluralista y libre: la de explicar a los demás las convicciones, los ideales y las aspiraciones de determinados grupos sociales, desmitificándolos e insertándolos en su contexto. En este caso, su interés primordial recae en la liberación homosexual, interés que se manifiesta no sólo en la mayor importancia atribuida al personaje de Molina, respecto a Valentín, el montonero, sino también en varias notas a pie de página que discuten, con gran cantidad de datos científicos, las varias teorías acerca de la homosexualidad. En la entrevista ya mencionada anteriormente, Puig afirma que en Molina quiso crear «un personaje femenino que creyese todavía en la existencia del macho superior», mientras Valentín «no se presta al juego. Es un hombre que está contra todo tipo de explotación, pero que, de algún modo, inconscientemente, recrea dentro de las cuatro paredes de la celda en que se encuentran, un sistema de explotación». En este sentido, el propósito fundamental de Puig, tanto en *The Buenos Aires Affair* como en *El beso de la mujer araña,* es el de destacar lo que llama «el erotismo de explotación».

Idéntico tema reaparece en *Pubis angelical* (1979). Ana, la protagonista, una argentina todavía joven, aquejada de una enfermedad incurable, espera la muerte en una clínica mejicana. Allí reflexiona sobre su matrimonio corto e infeliz y recibe las visitas de Beatriz, que trabaja en el movimiento feminista, y de Pozzi, un activista de izquierdas que quiere organizar, con la ayuda de Ana, un secuestro político. A intervalos Puig introduce episodios de dos relatos paralelos ultrarrománticos y sentimentaloides, leídos o quizá imaginados por Ana. Por una parte, las heroínas hermosísimas, inteligentísimas y trágicas de estas historias representan, una vez más, los sueños compensatorios de Ana.

Emotiva y físicamente frustrada, ella odia su condición de mujer llena de miedo y de inseguridad en un mundo dominado por hombres groseros y machistas que explotan a las mujeres. Mientras espera a un inexistente «hombre digno de respeto», Ana se refugia en «todas estas historietas que nos ayudan a veces». Otra vez, Puig echa mano del tema de la evasión barata de un mundo opresivo y monótono. Pero los dos relatos intercalados (magistrales parodias ambos de la novela rosa) desempeñan también otra función. Los enlaza el tema de la lectura de los pensamientos ajenos, es decir, la superación de la otredad de los demás. Traicionadas, las heroínas se vengan de sus respectivos amantes, quienes querían poner el don adivinatorio de las dos mujeres al servicio de fuerzas políticas. Puig parece querer contraponer ese don, símbolo quizás de la poderosa intuición femenina, al sexo, «ese punto débil entre las piernas», que somete a la mujer a la dominación masculina. Así se explica el título: los ángeles no tienen sexo.

Puig es a la vez un novelista irónico y sentimental. Luchan en él la tendencia hacia la sátira despiadada y la compasión hacia los débiles y los ingenuos. Como los films de Charlot, sus novelas suscitan dos reacciones simultáneas, aunque en esta ocasión no parece que lleguen a fundirse siempre.

Hablando con Nora Catelli en 1982, Puig dijo: «Para mí narrar es, de algún modo, conocer. Yo me valgo de tantas formas y recursos. En *Pubis angelical,* por ejemplo, por un lado avanza la historia a base de lo que la protagonista controla, lo que dice y lo que escribe en su diario. Separadamente va lo que yo supongo que son sus fantasías reprimidas, sus miedos, sus deseos inconfesados»[48]. Las dos siguientes novelas de Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982), también explotan las tensiones que se establecen entre lo consciente y lo inconsciente. No sorprende, por tanto, que Corbatta hable de una «técnica de psicodrama» y compare la forma dialogada de *Maldición eterna...* a la práctica psicoanalítica[49]. Sabemos que ambas novelas tuvieron su origen en el encuentro de Puig con alguien que le estimuló la imaginación: un joven intelectual norteamericano rebelde y automarginado, en la primera, y un albañil brasileño semianalfabeto, en la segunda. Adaptando la técnica ya utilizada en el diálogo Ana/Pozzi en *Pubis angelical,* Puig aprovecha una serie de conversaciones con estos individuos para armar las escenas de las dos nove-

[48] Nora Catelli, «Una narrativa de lo melifluo», *Quimera,* 18, 1982, pág. 22.

[49] Jorgelina Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig,* Madrid, Orígenes, 1988, págs. 92-93.

las. En *Maldición eterna...* hay un doble elemento de «vampirismo», ya que el interlocutor de Larry, el joven norteamericano, está modelado sobre el padre de Puig. Larry, treinta y seis años, ex profesor universitario de historia, divorciado y desempleado, sufre de «tensión terrible», debida, según el narrador, a que no obstante su rechazo al sistema en el que está inmerso, «aplica en su vida de relación toda la acción represora que él critica»[50]. Sin embargo, poco a poco, va confesando a su interlocutor, Ramírez, el origen edipal de su sufrimiento, su atracción física hacia la propia madre y la hostilidad que experimenta hacia el padre. A otro nivel esta hostilidad se transforma en el rechazo de Dios, a quien Larry ve como un superpadre colérico y cruel. Es fácil, pues, reconocer en Larry el equivalente a El Persiguidor de Cortázar, o a los héroes de Sábato: o sea, un hombre dominado por «un ansia insaciable» y que «se siente como si una herida estuviese abierta, que uno está incompleto» (pág. 147). Como en Sábato, esta frustración a la vez erótica, emotiva y metafísica no se soluciona en la novela. Estamos de acuerdo con Bacarisse en que en última instancia lo que predomina es el pesimismo[51]. Pero los contactos con Ramírez le sirven a Larry para concienciarse y asumir la responsibilidad impuesta por la situación. No se le permite preparar una publicación basada en las notas de prisión de Ramírez, ex detenido político argentino, pero acaba buscando de nuevo un puesto universitario que le diera la posibilidad de «no repetir errores del pasado» (pág. 278) y de contribuir a propagar ideas progresistas. Ramírez, por su parte, que sufre de una forma de amnesia, paulatinamente va redescubriendo su identidad, que es la de un padre culpable de haberse desentendido de su familia y de ser de algún modo responsable de la muerte de su mujer e hijo, que fueron asesinados en un acto de venganza política. Hay en la novela un paralelo evidente entre la situación de Larry frente a su padre y la de Ramírez frente a su hijo. Para complicar más las cosas, Larry adopta a ratos una actitud cuasi filial hacia Ramírez, y viceversa. El resultado es la creación de una serie de ambigüedades que ponen en duda la identidad individual como algo más o menos fijo. Al mismo tiempo desestabilizan toda posible lectura «tradicional» del texto basada en la identificación del lector con semejantes personajes. Al final, algo irónicamente, Ramírez muere con su sentimiento de culpa a cuestas, tras haber sacrifi-

[50] Manuel Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona, Seix Barral, 1980, pág. 35.

[51] Pamela Bacarisse, *The Necessary Dream*. Cardiff, Universidad de Gales, 1988, página 1171.

cado a su familia en aras de sus convicciones políticas, mientras Larry se dispone a *estudiar* la lucha social, sin participar en ella.

Si bien *Sangre de amor correspondido* se relaciona con *Maldición eterna...* por la técnica dialogada y por tratar de un caso psicológico de gran interés, también se puede compararla con la siguiente novela de Puig, *Cae la noche tropical* (1988) por su tema fundamental, la frustración. Con sus interlocutores, el personaje principal, Josemar, evoca episodios de su vida trece años antes, cuando tenía dieciocho años, en Cocota (Río de Janeiro). Hijo de un campesino, se convierte en la estrella de un equipo de fútbol local, seduce a una muchacha, María da Gloria, a quien luego abandona, trabaja en otras ciudades y tiene dos hijos con otra mujer. Pero a los treinta y dos años se encuentra pobre y solo y para colmo ha tenido que vender la casa familiar a causa de una grave enfermedad de su madre. Mientras tanto, María, que había padecido trastornos mentales, ha recobrado su equilibrio, se ha recibido de maestra y se ha ligado en un matrimonio burgués. El interés de la novela estriba en el modo en que Puig va insertando ambigüedades y contradicciones en la versión de los acontecimientos ofrecida por Josemar, de modo que el lector alerta descubre progresivamente que en parte se trata de fantasías autocompensativas creadas por un hombre de poca sensibilidad, pero que está profundamente infeliz. Que sepamos, Josemar es un personaje casi único en la novela moderna hispanoamericana, donde normalmente un obrero figura solamente en función de su participación en la lucha social. Aquí, en cambio, Puig explora con gran intuición psicológica la mentalidad de este hombre burdo y elemental que, a pesar de su machismo característico, va revelando su incapacidad de enfrentarse con la vida real. Unicamente se podría comparar con Josemar la Francisca de *Vaca sagrada* de Eltit.

Cae la noche tropical narra, mediante conversaciones y cartas entre dos señoras ancianas, Nidia y Luci, una serie de historias de amor frustrado ambientadas principalmente en una casa de pisos en Río de Janeiro. Por los chismes que se cuentan las dos viejas, nos enteramos de la infatuación de una vecina, Silvia, por un maduro tenedor de libros, de la situación familiar del portero del edificio, y de las tragedias familiares de las dos señoras mismas. Con la gran habilidad técnica acumulada durante la redacción de sus novelas anteriores, Puig va entrelazando estas historias y creando una especie de contrapunto entre relaciones sexuales y relaciones familiares. Figuran tres generaciones. Las viejas, que han superado los ochenta años, han perdido, por la muerte o por el alejamiento, a maridos e hijos; viven aisladas, cortadas sus raíces emotivas. Silvia, cuarentona, también acaba de perder el marido y

va distanciándose de su hijo. Se entrega a una relación humillante con un amante débil y egoísta y de vez en cuando se solaza con otros amantes ocasionales. Ronaldo, el portero, deja a su mujer e hijo en la miseria para fugarse con una chica apenas adolescente. Por fin, una de la viejas muere en Suiza, adonde se ha trasladado para complacer al hijo, mientras la otra, al ver que el marido de su hija muerta se dispone a casarse de nuevo, se prepara a pasar sus últimos años en la soledad. Simbólicamente, en las últimas páginas de la novela, roba una frazada durante una viaje en avión: sustituirá al calor humano que ahora le falta. *Cae la noche tropical* es un libro en que el antirromanticismo típico de muchos novelistas hispanoamericanos durante el periodo del Boom, y de sus sucesores directos, llega a un punto culminante, en contraste nítido con la actitud de ciertos escritores del posboom (Allende, Skármeta, Poniatowska o —sobre todo— Esquivel, por ejemplo) en cuyas obras el amor tiende de nuevo a ocupar su sitio tradicional.

Capítulo VII

El Boom: conclusión

Tendencias dentro de la nueva novela.—Ambigüedad y pesimismo.—La sublevación contra la tradición realista.—Humor y erotismo.—Innovaciones técnicas.—«Subversiones interiores»

Existe la tentación de considerar las novelas como simples bienes de consumo y de explicar el Boom, al menos en parte, por factores de mercado. Si bien, por ejemplo, novelistas como García Márquez o Roa Bastos provienen de países que no tienen una gran tradición en el campo de la narrativa, salta igualmente a la vista que Méjico y la región en torno al Río de la Plata constituyen los dos puntos de máxima concentración de la novela en Hispanoamérica. Y eso por obvios motivos demográficos e industriales que favorecen la producción. Está claro que el desarrollo de la industria editorial en estos dos centros y la actividad de Seix Barral, por ejemplo, en Europa, han ejercido una influencia enorme en la masiva divulgación reciente de la novela hispanoamericana.

Pero inherente al concepto de factores de mercado está la cuestión del gusto del público. Y aquí conviene hacer una importante distinción. Si en las diferentes subculturas, empleando el término en el sentido lato, para referirnos, por ejemplo, a la novela no-literaria, las películas comerciales, la música *pop,* etc., el factor gusto-del-público resulta determinante, en la gran cultura no es siempre así. Antes bien, la novela literaria, la moderna música orquestal, el arte no-figurativo, etc.,

crean hasta cierto punto su propio público y forman o cambian importantes aspectos de su gusto. Pero para lograr eso es preciso que se cumplan ciertas condiciones. Ante todo debe surgir un número suficientemente grande de creadores dentro de un lapso de tiempo relativamente breve y el nivel cualitativo de sus creaciones debe superar el nivel normal. Cuando estas condiciones no se cumplen, como en el caso de los movimientos prerrafaelista y futurista en el arte europeo, la novedad tiende a no superar los límites de cierta zona geográfica o de cierta lengua.

Eso es lo que explica la diferencia entre el éxito de la «novela de la tierra» en Hispanoamérica y la nueva novela. A pesar de lograr grandes éxitos individuales *(Doña Bárbara, Don Segundo Sombra)*, no surgieron suficientes novelistas bien dotados entre 1915 y 1929, ni los que surgieron produjeron suficientes obras importantes (véase, por ejemplo, el fenómeno del «mononovelista» Rivera, entre otros). Por eso, aunque conquistó al gran público americano, imponiéndole nuevos gustos literarios, y aunque fueron traducidas las obras más sobresalientes, la novela de la tierra no trascendió. En cambio, con los nuevos novelistas no sólo se advierte un aumento numérico y un salto cualitativo, sino que, al mismo tiempo, se produce un cambio radical en la actitud de los novelistas hacia la novela misma. Es más, como recientemente señaló Siebenmann, «el carácter renovador o revolucionario de una obra ha llegado a ser nada menos que una condición del éxito inmediato»[1].

Al escribir en 1898, en *Los trabajos de Pío Cid*, que «Cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también de procedimiento», Ángel Ganivet enuncia una de las leyes fundamentales de la creación literaria: que todo intento válido de renovación formal deriva, en ultimo análisis, de un cambio en la cosmovisión del escritor. La existencia de esta ley ha sido ampliamente confirmada a lo largo de nuestro recorrido por la narrativa moderna latinoamericana. Hemos visto que existe un grupo, si bien minoritario, de escritores (algunos muy destacados: Vargas Llosa, Arguedas, Viñas, Garmendia, Edwards) que basan su obra en la idea tradicional de la *mimesis*. Es decir, aceptan *grosso modo* la idea de un paralelismo entre la observación y lo observado, entre la realidad y la imitación o copia de la realidad por parte del escritor. Después de referirse a esta «visión del mundo severamente unitaria y jerarquizada», Luis Gregorich señala acertadamente que «muchos de los narradores jóvenes de lengua española que continúan

[1] Gustav Siebenmann, «Técnica narrativa y éxito literario», *IRom*, 7, 1978, págs. 50-66.

fieles, bajo uno u otro rótulo, a esta línea realista sorprenden muchas veces al lector a pesar de sus audacias técnicas por una inconsciente y tanto más vigorosa adhesión a una imagen homogénea del mundo[2].

Pero ya desde Arévalo Martínez y Macedonio Fernández, otro grupo de escritores, ahora mayoritario, ha ido abandonando como anacrónico lo que Unamuno, otro gran precursor de la actual renovación de la novela en lengua española, ya llamaba «el engañoso realismo de lo aparencial». Dos influencias sobre todo han reforzado esta tendencia. Primero, el surrealismo, que, en zonas cada vez más anchas de la novela, ha ido socavando los fundamentos de la cómoda visión tradicional que permitía al escritor la ilusión de presentar las cosas «tales como son». Ya vimos cómo novelistas tan diferentes como Asturias, Carpentier, Cortázar y Sábato, para nombrar sólo a algunos, han reconocido su deuda para con el movimiento capitaneado por Breton. La segunda influencia, claro está, es la de Borges. «No hay —reconocía Cabrera Infante en su entrevista con Rita Guibert— un solo escritor hispanoamericano que escriba ahora y que pueda echar a un lado la influencia de Borges en su escritura»[3].

Más que ningún otro escritor, con la posible excepción de Asturias, de cuya obra, al fin y al cabo, una parte apunta en la misma dirección, Borges desbrozó el camino que se aleja de la representación directa de la (supuesta) realidad, pero que vuelve a lo humano por medio de la fantasía. En efecto, como afirma Benzedú, «el "fabulador moderno" no huye de ella [la realidad], sino que la penetra más profundamente y la interpreta con otros recursos técnicos de la narración contemporánea, y, de esta manera, responde al grave interrogante del destino de la novela después del agotamiento de la novela realista»[4]. No hubo en realidad una ruptura abierta con la novela tradicional. Más bien se trata de un proceso de lento desarrollo. Pero hemos señalado algunas fechas-clave: 1926, la aparición de Arlt; 1932, la primera redacción de *El Señor Presidente* de Asturias; 1939, *El pozo* de Onetti; 1944, *Ficciones* de Borges, y en general la importancia decisiva de la década de los 40.

Fue, sobre todo, la década de Borges y Asturias. «Para mí —afirmó Fuentes en 1970— ha habido dos grandes renovadores: Borges y Astu-

[2] Luis Gregorich, «Tres tristes tigres, obra abierta», en *Cabrera Infante,* ed. Julián Ríos, Madrid, 1974, pág. 143.

[3] Guillermo Cabrera Infante, entrevista con Rita Guibert, *Revlh,* 76-77, 1971, página 552.

[4] Edmundo Benzedú, «Donoso, fabulación y realidad», en *José Donoso, la destrucción de un mundo,* ed. Antonio Cornejo Polar, Buenos Aires, 1975, pág. 165.

rias, por extraña que parezca esta aproximación»[5]. La aproximación en realidad no tiene nada de extraño, pues miradas desde cerca las dos líneas que integran el llamado «realismo mágico», tienen su punto de origen precisamente en la obra de Asturias y Borges. Se puede distinguir entre el realismo mágico propiamente dicho (que es el de Asturias y Carpentier en primer lugar, y luego el de Arguedas, Rulfo y García Márquez) y el «realismo fantástico», para llamarlo de alguna manera, de Borges, Cortázar, Lezama Lima, Fuentes, Donoso y Arenas, entre otros. El realismo mágico, más intrínsecamente americano, surge «por una alteración insólita de la realidad» en que se halla presente cierta visión mítica que originariamente Asturias y Carpentier habían descubierto en la mentalidad indígena americana. En cambio, el realismo fantástico surge «de un esfuerzo individual de la imaginación que busca en la invención deliberada el mejor medio para explicar y revelar la realidad que no perciben los sentidos: se relaciona con las ciencias, la gnoseología y la eterna inquietud metafísica»[6]. Pero tanto el realismo mágico, con sus raíces en lo mítico-legendario americano, como el realismo fantástico, que tiene su remoto origen en los románticos alemanes (Hoffmann, los Hermanos Grimm) y más recientemente en Kafka, encuentran su máximo estímulo en el surrealismo y forman parte de ese movimiento más vasto que constituye la reacción contra el realismo tradicional.

Importa subrayar, sin embargo, que al examinar esa reacción, la encontramos sumamente ambigua. Por una parte, se tiende a postular un resultado positivo. Es decir, al pasar de la realidad observada, cada vez más enajenante y deshumanizadora, del mundo de hoy, a la realidad creada por la imaginación, se aspira a trascender el plano meramente estético y encontrar una nueva dimensión de lo real, cuyo descubrimiento traerá consigo una suerte de respuesta a la ansiedad metafísica. Por eso se ha llegado a hablar de «la dignificación cognoscitiva» de la nueva novela. «Basta pensar en los ejemplos de *José Trigo* de Fernando del Paso, de *Farabeuf* de Salvador Elizondo, o en los más conocidos de *Cambio de piel* de Fuentes, o de *Rayuela* de Cortázar —escribe Fernando Aínsa—, para entender que la novela en Latinoamérica es hoy más un instrumento de prospección y un descubrimiento que un arte con-

[5] Carlos Fuentes, entrevista con E. Rodríguez Monegal, en *Homenaje a Carlos Fuentes*, ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1971, pág. 60.

[6] J. Valdivielso, *Realidad y ficción en Latinoamericanos de hoy*, ed. Juan Loveluck, Madrid, 1976, págs. 66-71.

cebido como instrumento de demostración»[7]. Carpentier, en *Tientos y diferencias,* presenta la exploración de lo real maravilloso como un medio para «llegar a lo hondo —a lo realmente trascendental— de las cosas»; Sábato se pregunta en *El escritor y sus fantasmas* si, por medio de la nueva visión de la realidad, no se llegará a «una absurda metafísica de la esperanza»; y Cortázar ha escrito:

> Si la física o las matemáticas proceden de la hipótesis a la verificación e incluso postulan elementos irracionales que permiten llegar a resultados verificables en la realidad, ¿por qué el novelista ha de rehusarse estructuras hipotéticas, esquemas puros, telas de araña verbales en las que acaso vendrán a caer las moscas de nuevas y más ricas materias narrativas?[8].

Pero al lado de esta aspiración al «descubrimiento de la misteriosa relación entre el hombre y su circunstancia»[9], que Luis Leal encuentra en el realismo mágico, existe el postulado opuesto de un mundo caótico e incomprensible. Esto es, se pasa del *cuestionamiento* de la realidad convencional a la *negación* de la realidad, o al menos a la negación de la capacidad del hombre de dar razón unívoca de ella. De ahí que el tono predominante en la narrativa latinoamericana moderna desde Arlt y Onetti hasta Donoso y Sainz, pasando por Rulfo, García Márquez y Vargas Llosa, sea hondamente pesimista. Ya nos hemos referido, muchas veces en capítulos anteriores, a la inversión de mitos cristianos en algunas novelas *(El Señor Presidente, Pedro Páramo, Cien años de soledad, El lugar sin límites)* como simbólico de ese pesimismo. La idea dominante es la del infierno, el mal prevalece sobre el bien; todo parece creado por un Dios maligno; y el hombre vive rodeado por la soledad y la violencia, sin esperanza de redención. A la visión de la historia que nos ofrece Carpentier en la que todo retroceso prepara un nuevo avance, responde la visión de García Márquez en la que todo es meramente circular. Al mundo de Borges en el que, a pesar del caos revelado por el aleph, se salva el postulado de un posible orden misterioso, se contrapone el mundo pesadillesco de Fuentes en *Cambio de piel,* de Donoso en *El obsceno pájaro de la noche* o de Elizondo en *El hipogeo secreto.*

---

[7] Fernando Aínsa, en *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* ed. Juan Loveluck, Madrid, 1976, pág. 32. Compárense las palabras de Roa Bastos citadas más arriba.

[8] Julio Cortázar, en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura,* ed. Óscar Collazos, Méjico, 1971, pág. 73.

[9] Luis Leal, «El realismo mágico», *Cuadernos Americanos,* Méjico, 26, núm. 4, 1967, págs. 230-235.

En efecto, podemos afirmar que en general la nueva novela tiende a polarizarse en torno a dos extremos. En uno, el escritor dota a su obra de una estructura muy visible que funciona como una consciente respuesta artística a la desintegración caótica de la realidad. Es el caso, por ejemplo, de Vargas Llosa, según quien «la realidad es caótica. No tiene ningún orden. En cambio cuando pasa a la novela, sí tiene un orden»[10]. Al otro extremo se colocan aquellos novelistas que deliberadamente ocultan el diseño —siempre existente— de sus novelas, de modo que el fragmentarismo y la ambigüedad que resultan parezcan reflejar directamente la desintegración a la que nos hemos referido. Así se explica, para tomar un ejemplo de este grupo, el que Elizondo, al hablar de *El hipogeo secreto* (dentro de la novela misma), insista en que «Este libro... es como un espejo y su naturaleza es similar a la del mundo», pero que rechace «un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres». Su intención es «transmitir una visión que es quizá o tal vez incomprensible, quizá o tal vez incomunicable». De ahí la complejidad formal de la obra.

Según Pope, «La parálisis de la historia, la imposibilidad del héroe, la reducción del individuo al estamento, el pesimismo engranado en el actuar, son consecuencias naturales de la historia de toda Latinoamérica. Las sucesivas dictaduras, colonialismos y neocolonialismos, los reformismos vanos, las culturas indígenas vegetando oprimidas durante cinco siglos. Pero la visión pesimista proviene, sobre todo, de una clase media consciente de todos estos factores pero incapaz de alterarlos. La visión del hombre como atrapado y sin fuerzas para modificar su historia es la de gran parte de la burguesía, y esto explica su éxito»[11].

Nosotros no creemos que la pérdida de unidad significativa del universo que acompaña el derrumbe de todos los viejos valores absolutos sea sencillamente la manifestación filosófico-literaria del colapso del sistema de creencias y mitos burgueses. Creemos, con Cortázar y Sábato, que se trata del reflejo de una crisis espiritual «en que se ha dislocado una imagen del mundo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que los mortales tienen en lo familiar. El hombre se siente entonces a la intemperie, el antiguo hogar destruido. Y se interroga sobre su destino»[12]. El realismo, cimentado en la idea de una realidad objetiva y comprensible, formaba parte de ese «antiguo hogar» y con él queda destruido. Entonces el escritor se encuentra ante la alternati-

[10] Cit. Nelson Osorio, *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile, 1972, pág. 70.
[11] Randolph Pope, «La apertura al futuro», *Revlh*, 90, 1975, pág. 23.
[12] Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, 1967, pág. 37.

va de modificar su visión de la realidad, de modo que incluya «el irracional misterio de la existencia», o bien de rechazar por completo la noción de una relación directa entre realidad y arte. La mayoría de las novedades técnicas y estilísticas típicas de la nueva novela resultan de la conciencia del autor de encontrarse ante esta alternativa.

Característico es el renovado interés por el lenguaje. No es casual que, al poco rato de haber descubierto la filosofía actual que las categorías dentro de las que percibimos los objetos o la realidad son eminentemente verbales y que la palabra es muchas veces parte de la experiencia misma, la lengua haya empezado a preocuparles a los novelistas, no ya como elemento estilístico o mero vehículo de expresión, sino en sus relaciones más secretas con lo real. Fuentes, en su «Muerte y resurrección de la novela» *(Casa con dos puertas),* insiste —como antes lo hubo hecho Asturias— en que «la novela es ante todo una estructura verbal». Y prosigue: «la nueva novela... abandona las comodidades de una previa justificación —eficacia social, reflejo de la realidad aparente, sollozantes derechos de la angustia privada— y se abre a la aventura de mantener, renovar, transformar las palabras de los hombres. Al hacerlo, multiplica sus auténticas funciones sociales y, también, su real función psicológica, que son las de dar vida, mediante la construcción y la comunicación verbales, a los diversos niveles de lo real». En esto coincide perfectamente con Cortázar, quien define al novelista contemporáneo como «un intelectual creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don natural utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples contextos»[13].

Ahora bien, eso significa que tanto en Fuentes como en Cortázar sobrevive cierto concepto de la realidad —más compleja, más misteriosa, más ambigua, si se quiere, que antes— o cierta idea de la multiplicidad de lo real, junto con el postulado de una literatura cuya tarea es afirmar y quizá explicar este misterio o esta multiplicidad. Pero queda siempre la otra posibilidad, más raramente mencionada por escritores y críticos, pero no por eso menos explícitamente prevista en muchas de las novelas que hemos comentado. Es la posibilidad enunciada por Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo:*

> Todo en él [el realismo], en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limita-

[13] Julio Cortázar, en Óscar Collazos, *op. cit.,* pág. 75.

ría a expresar, a traducir, dirigiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lenguajes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del «mundo que nos rodea», la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticia, un «mundo fantástico». Pero es lo mismo: realistas puros —socialistas o no— y realistas «mágicos» promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del *origen* de algo primitivo y *verdadero* que el autor llevaría al blanco de la página[14].

Otra vez encontramos la misma polarización dentro de la nueva novela, entre los que todavía (como Fuentes y Cortázar) tienen fe en la posibilidad de «aprehender la realidad» mediante la palabra y los que (como Borges, Sarduy o Elizondo) dudan de tal posibilidad y sienten el imperativo «de hablar contra la palabra, de escribir contra la escritura»[15].

Resumiendo lo ya dicho, podemos reafirmar que la característica más sobresaliente de la nueva novela es la sublevación que representa contra la vieja tradición realista, o lo que T. E. Lyon llama el paso desde lo mimético a lo simbólico[16], la aspiración a acceder a «un nivel de la realidad menos evidente, pero infinitamente más cierto»[17], y por otra parte, la idea opuesta, la idea borgiana de que no sabemos lo que es la realidad.

Entre los resultados del rechazo del realismo tradicional figuran:

a) La desaparición de la vieja novela «criollista» o «telúrica», de tema rural, y la emergencia del neoindigenismo de Asturias y Arguedas.
b) La subordinación de la novela «comprometida» y la emergencia de la novela «metafísica». En vez de mostrar la injusticia y desigualdad sociales con el propósito de criticarlas, la novela tiende, cada vez más, a explorar la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, en busca de nuevos valores. «Toda buena novela —ha escrito García Márquez— es una adivinanza del mundo.»
c) La tendencia a subordinar la observación a la fantasía creadora y la mitificación de la realidad.

---

[14] Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, 1969, pág. 47.
[15] Augusto Roa Bastos, en «Entretiens, Roa Bastos», *Car*, 17, 1971, pág. 218.
[16] Ted E. Lyon, «Orderly Observation to Symbolic Imagination», *HBalt*, número 54, 1971, págs. 445-451.
[17] Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, Méjico, 1968, pág. 107.

d) La tendencia a enfatizar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y de la personalidad, desembocando a veces en lo absurdo como metáfora de la existencia humana.

Es evidente que el escepticismo de la mayoría de los nuevos novelistas en cuanto a la posibilidad de comprender la realidad forma parte de una crisis más profunda de valores intelectuales y espirituales. De ahí el intenso pesimismo que informa gran parte de la nueva novela. Lyon asocia con este pesimismo:

e) La tendencia a desconfiar del concepto del amor como soporte existencial, y de enfatizar, en cambio, la incomunicación y la soledad del individuo. Cabe hablar, pues, del intenso antirromanticismo de la nueva novela.
f) La tendencia a quitar valor al concepto de la muerte en un mundo que es ya de por sí infernal.
g) La rebelión contra toda forma de tabúes morales, sobre todo los relacionados con la religión y la sexualidad. Y (pensando en Sábato, Donoso y Elizondo, entre otros) la tendencia paralela a explorar lo que Elizondo ha llamado «las visiones demenciales, mediante las que la riqueza oculta del mundo se nos manifiesta en la tenebrosa magnitud de nuestra vida secreta»[18].

Todas estas características de la nueva novela, vista desde el punto de vista de su contenido, son harto conocidas. Por eso basta catalogarlas brevemente. Pero hay otros dos aspectos importantísimos que merecen un tratamiento más detallado. Nos referimos al humor y al erotismo.

Hasta recientemente era imposible discrepar de la opinión de Cabrera Infante cuando escribió que «la literatura latinoamericana peca de una excesiva seriedad, de solemnidad en ocasiones. Es como una máscara de palabras solemnes que escritores y lectores se colocaran ante los ojos de mutuo acuerdo». Por su parte, declara Cabrera Infante: «escribo con un gran sentido de diversión, con el empeño de jugar primero y luego de observar el juego casual o causal que se establece entre las palabras». Al comentar el éxito de *Tres tristes tigres* afirma: «con el tiempo he tendido a explicarlo pensando que el humor y el erotismo, de los cuales el libro está colmado, han facilitado considerable-

[18] Salvador Elizondo, *El grafólogo*, Méjico, 1972, pág. 67.

mente la lectura»[19]. Fijémonos en la yuxtaposición de humor y erotismo en esta cita; no cabe duda de que en la nueva novela los dos se desarrollan a la par.

No es nada fácil analizar las diversas formas de humor que han surgido en la nueva narrativa, sobre todo porque formas diferentes tienden a coexistir en la misma obra individual. Pero es posible establecer tres grandes categorías, que nos ayudan no sólo a describir sino también a interpretar este fenómeno relativamente tan nuevo. En la primera de estas categorías habría que poner el humorismo satírico, el más tradicional y familiar. Para darse cuenta de cómo la sátira ha ido progresivamente reemplazando el «compromiso» en la nueva novela basta comparar «Los funerales de la Mamá Grande», una de las más importantes e innovadoras obras satíricas de la moderna literatura latinoamericana, con la novela anterior de García Márquez, *La mala hora.* Al ataque frontal contra la oligarquía, el autor ha contrapuesto el método más indirecto, pero no por eso menos eficaz, de satirizarla, exagerando la inmensidad de su poderío. Lo mismo ocurre con Vargas Llosa, como se ve al cotejar *La ciudad y los perros* con *Pantaleón y las visitadoras,* dirigidas ambas obras contra al mentalidad militar y la hipocresía burguesa, pero con técnicas totalmente diversas. En realidad son tantos los ejemplos de humorismo satírico que se podrían citar que, según MacAdam, la sátira constituye ya la «nueva tradición» de la narrativa latinoamericana contemporánea[20].

Como siempre, fue Borges quien abrió el camino con el tono burlón de relatos como «El Zahir» y «El Aleph», donde pone en ridículo, con personajes como Teoldelina Villar y el Poeta Danieri, la petulancia porteña. Y es precisamente una frase de Borges la que introduce la segunda categoría importante de humor en la nueva novela. Hablando con F. Sorrentino, Borges afirmó que «el humorismo escrito es un error»; pero, refiriéndose a «El Aleph», concedió que «la broma es perdonable porque está incluida en un contexto quizá trágico»[21]. En realidad, a lo que se refiere Borges es al famoso «bufotrágico» de Unamuno. De este tipo de humor el máximo exponente en la nueva novela es sin duda alguna Cortázar. Él mismo indicó a Harss que los orígenes de

---

[19] Guillermo Cabrera Infante, en *Cabrera Infante,* ed. Julián Ríos, Madrid, 1974, págs. 29 y 34.

[20] Alfred J. MacAdam, «Northrop Frye and the New Literature of Latin America», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 3, Toronto, 1979, 287-290.

[21] Cit. Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con J. L. Borges,* Buenos Aires, 1973, pág. 79.

«la patafísica» se encuentran en la obra del presimbolista francés Alfred Jarry. «Jarry —sostiene Cortázar— se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro»[22]. Un típico ejemplo ocurre en *Rayuela* cuando Oliveira y Talita se encuentran en el depósito de cadáveres del manicomio donde trabajan. En el gran frigorífico que contiene a los pacientes muertos, uno de los locos ha dejado abierta una puerta y se ven unos pies que salen del hielo. La reacción de Oliveira es simplemente de cerrar la puerta y acto seguido de abrir otra para sacar una botella de cerveza que se tiene al fresco al lado de los muertos. El hecho de que sea eso lo que introduce el único momento de «iluminación» en la novela entera, ofrece una perfecta ilustración del uso que hace Cortázar de lo bufo-trágico para conseguir efectos a la vez cómicos y profundamente serios. No sin razón, Rodríguez Monegal y Carlos Fuentes han saludado a Cortázar como el gran innovador, después de Borges, en el humorismo literario[23].

Falta un estudio sistemático del humor «ontológico», «metafísico» o simplemente «trágico» que, después de su aparición en las obras de Arlt y Borges, entra en una nueva fase de desarrollo con Cortázar, Donoso y García Márquez, entre otros. Ahora constituye uno de los grandes descubrimientos de la nueva novela. Pero aun sin tal estudio podemos concluir que es, sobre todo, gracias al humor como se contrarresta la angustia que brota de la comprobación del absurdo existencial.

La categoría más novedosa del humor en la nueva novela es, sin duda, la del humor puramente lúdico, que tiene sus grandes encarnaciones en el inolvidable Bustrófedon de Cabrera Infante y en los no menos geniales personajes Palinuro de Del Paso y la Princesa del Palacio de Hierro de Sainz. Aquí cabe hablar de un humor, por así decirlo, químicamente puro, exento de toda preocupación social o existencial, y que brota directamente de la libre fantasía creadora.

La otra gran novedad de la nueva novela, en lo que se refiere al contenido, es su exasperado erotismo. A partir de Arlt y Onetti los escritores hispanoamericanos se han adelantado cada vez más en el estudio no sólo de la sexualidad normal, sino también y preferentemente en el análisis de formas de comportamiento sexual que convencionalmente se han considerado como aberrantes. Basta mencionar el tema

[22] Julio Cortázar, en L. Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, 1966, pág. 282.

[23] Emir Rodríguez Monegal, «Entrevista con Carlos Fuentes», en *Homenaje a Carlos Fuentes*, ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1971, pág. 55.

del incesto en *Pedro Páramo, Sobre héroes y tumbas* y *Cien años de soledad;* el tema de la homosexualidad y el lesbianismo en *Conversación en La Catedral, 62, Modelo para armar, El lugar sin límites, Paradiso* y *El beso de la mujer araña;* el tema del erotismo anal en *Maitreya* y del sadismo sexual en *Farabeuf* y, finalmente, las referencias a la masturbación en *Los premios, La ciudad y los perros* y *Los ríos profundos,* y al coito anal entre hombre y mujer en *Libro de Manuel, Los pies de barro, Cambio de piel* y *Palinuro de México.* Tampoco hay que olvidar que en *Megafón, El lugar sin límites, La Casa Verde, Juntacadáveres* y otras novelas, aparece el burdel casi como un símbolo de la vida hispanoamericana.

No hay que pensar que los escritores nos obliguen a enfrentarnos con estos temas por mero capricho, para seguir la moda, o por cálculo, ni mucho menos que se trate de «democratizar la pornografía», como sugirió Marechal en *El banquete de Severo Arcángelo.* Si tocan estos temas es, a nuestro parecer, por razones análogas a las que explican el auge del humorismo. Es decir, en primer lugar, que a diferencia de lo que ocurría en la novela tradicional, el erotismo ahora está visto en el contexto de la orfandad espiritual del hombre, o, como escribe Sábato:

> El sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El derrumbe del orden establecido y la consecuenre crisis del optimismo... agudiza este problema y convierte el tema de la soledad en el más supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne y así... ahora asume un carácter sagrado[24].

Es innegable, por ejemplo, que el tema del incesto en *Pedro Páramo, Cien años de soledad* y *Sobre héroes y tumbas* adquiere esa «dimensión metafísica» de la que habla Sábato. La presencia del amor incestuoso entre Donis y su hermana y la ausencia del amor natural entre Pedro Páramo y Susana San Juan indica claramente el predominio del mal en Comala, así como el amor entre Alejandra y su padre en *Sobre héroes y tumbas* simboliza, de alguna manera, la inversión de todos los valores en otro mundo no menos infernal. De modo semejante, la enajenación de los Buendía del amor normal simboliza no tanto la tendencia a buscar el conocimiento prohibido como la enajenación del hombre moderno de los valores positivos tradicionales.

En cambio, en algunas novelas (como, por ejemplo, *La vida breve* de Onetti o *Libro de Manuel* de Cortázar), el sexo se revela no sólo

[24] Ernesto Sábato, *op. cit.*, pág. 84.

como un recurso válido contra la incomunicación y una manera de vencer la otredad de los demás, sino como el camino que nos permite evadirnos incluso de la angustia existencial. Lanzándose de cabeza en una nueva forma de vida como amante de la Queca, el Brausen de Onetti logra su salvación personal y se reconcilia con la vida. Análogamente, Andrés en *Libro de Manuel,* al sodomizar a Francine, encuentra que liberándose de sus tabúes sexuales se ha liberado de su crisis espiritual. Está claro que Cortázar (como Lezama Lima, Fuentes o Elizondo) tiende a considerar los desvíos sexuales, en ciertos casos-límite, como una etapa obligatoria del camino hacia el *kibbutz,* el autodescubrimiento o la resurrección individual. Quizá el autor que más claramente define el papel del sexo en la narrativa contemporánea sea Gustavo Sainz, que escribe en *Compadre Lobo:*

> Cada noche amenazaba constantemente hundirlo en el absurdo, donde ninguna relación era posible, donde toda fórmula carecería de sentido, donde no había misiones que cumplir ni fines que alcanzar... ¿La lujuria no era su mejor defensa contra la noche?... Ser una pasión que lo arrasara todo, entregarse a sus impulsos, rebelarse contra toda norma[25].

No siempre, empero, la metafísica desplaza lo social. En varios autores se revela daramente la intención de echar mano de lo erótico para atacar ciertos aspectos de la sociedad burguesa. Los casos más notorios son, claro está, Vargas Llosa y Manuel Puig. En *La ciudad y los perros,* por ejemplo, las obsesiones eróticas de los cadetes (como las de los alumnos del colegio de Abancay en *Los ríos profundos* de Arguedas) logran su pleno significado sólo dentro del contexto de la crítica social que contienen las dos novelas. La masturbación, el bestialismo y la violencia tienen la precisa función de simbolizar la degradación de una sociedad que privilegia el machismo brutal y la agresión sexual. Tampoco en las novelas de Puig se trata de alcanzar la liberación del individuo por medio de sexo. Ya hemos visto que lo que a Puig le interesa es efectuar un cambio en las ideas convencionales de los lectores acerca de lo sexual, e incluso, en *El beso de la mujer araña,* identificar la liberación de los tabúes con la liberación de otras formas de opresión social. En resumen, si por una parte en la nueva novela lo erótico tiene que ver con una nueva visión de la condición humana, por otra parte se enlaza con una más vieja tradición de protesta social. «Si no pode-

[25] Gustavo Sainz, *Compadre Lobo,* Méjico, 1977, pág. 232.

mos hacer la revolución social —proclama un personaje de Sainz— hagamos la revolución moral»[26].

Si pasamos del estudio del contenido de la nueva novela a la consideración de su forma, nos percatamos de que la emergencia de una nueva cosmovisión (pues de eso se trata) ha traído consigo la necesidad de una revisión total de la técnica narrativa. Ya en 1947 Sartre, en Francia, había previsto la inminencia de cambios revolucionarios en la actitud de los novelistas hacia el acto de la creación:

> Il s'agît de contester le roman par lui-même, de le détruir sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire, de créer une fiction qui soit aux grands œuvres composées de Dostoievski et de Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miró intitulée *Assassinat de la peinture*[27].

Intentemos ahora catalogar las más importantes innovaciones técnicas que hemos mencionado en el curso de los capítulos anteriores. Quizás las más llamativas sean:

i) La tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional (y que reflejaba un mundo concebido como más o menos ordenado y comprensible), reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real.
ii) La tendencia a subvertir el concepto del tiempo cronológico lineal[28].
iii) La tendencia a abandonar los escenarios realistas de la novela tradicional, reemplazándolos con espacios imaginarios.
iv) La tendencia a reemplazar al narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos.
v) Un mayor empleo de elementos simbólicos.

En los términos más generales se puede hablar de *una sublevación contra todo intento de presentación unívoca de la realidad*, sea la exterior a

[26] Gustavo Sainz, *Obsesivos días circulares*, Méjico, 1979, pág. 203.
[27] Jean Paul Sartre, prefacio a la novela de N. Sarraute, *Portrait d'une inconnue*, 1947.
[28] Véase el excelente estudio de Pedro Ramírez Molas, *Tiempo y narración*, Madrid, 1978, sobre Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez.

los personajes, sea la realidad interior psicológica, y de *la creación de obras esencialmente abiertas que ofrecen la posibilidad de múltiples lecturas.* Al mismo tiempo es obligado mencionar lo que Ruffinelli[29] ha bautizado «la tematización de la forma», es decir, la creciente tendencia a enfatizar la «ficcionalidad» de la novela, a discutir la narración dentro de la narración misma, de modo que «la forma comienza a ser registrada por el discurso novelístico e irrumpe en él un conflicto, a menudo incluso con fuerza dramática, con la vivacidad equivalente a la representación de un personaje».

Para concluir, la novela en Latinoamérica nació de la disidencia. Desde *Amalia* de Mármol a *Week-end en Guatemala* de Asturias hubo siempre novelas en las que el propósito supremo del escritor era el de «concienciar» a sus lectores, de cumplir con el deber cívico del novelista, que consistía en emplear su talento como arma de combate contra la opresión y la injusticia. Hoy en día sobrevive aún (especialmente en la «poesía de compromiso») el concepto del escritor como parte de la «conciencia» de su país y de la literatura como elemento de subversión del orden político-social imperante. Pero como ya apuntó Jean Franco en 1967[30], entre los novelistas sobre todo ha cundido la idea de que lo verdaderamente revolucionario es desquiciar las ideas habituales de los lectores, realizar lo que Elizondo llama «subversiones interiores», más que atacar de frente las estructuras del poder social y político. Quizás sea García Márquez quien mejor haya conciliado los dos extremos. «¿Cuál sería la novela ideal?», se pregunta, hablando con Fernández Braso. «Una novela absolutamente libre, que no sólo inquiete por su contenido político y social, sino por su poder de penetración en la realidad: y mejor aún si es capaz de voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado»[31]. Algo semejante escribió Gustavo Sainz en 1974 al afirmar que «La novela, cualquier novela, tiene la obligación de cambiar los hábitos perceptivos del lector»[32]. Nosotros creemos que éste ha sido y es el gran logro del Boom.

---

[29] Jorge Ruffinelli, «Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Bol. de la Asociación Internacional de Profesores de Español,* Madrid, xi, número 19, 1978, pág. 101.

[30] Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina,* Méjico, 1971, pág. 351.

[31] Cit. Miguel Fernández Braso, *La soledad de Gabriel García Márquez,* Barcelona, 1972, pág. 101.

[32] Gustavo Sainz en una entrevista con Margarita García Flores, *Onda,* suplemento de *Novedades,* Méjico, 20 de octubre de 1976, págs. 6-7.

Capítulo VIII

La narrativa testimonial y el posboom

La narrativa testimonial

Durante el Boom empezó a manifestarse lo que más tarde llegó a llamarse «una crisis de representación», dada la tendencia de ciertos escritores del Boom a cuestionar su propia capacidad de observar, describir e interpretar la realidad mediante el empleo acrítico del lenguaje referencial. Pero luego, las condiciones de explotación económica en que vivían algunos sectores de la población de varios países, las atrocidades que acompañaron el pinochetazo, las Guerras Sucias en Argentina y Uruguay y las luchas en Centroamérica, produjeron una reacción. Se volvió en muchos casos a la larga tradición de la narrativa «cívica» de protesta y denuncia y renació la literatura testimonial. En 1996 Adelaida López de Martínez escribió: «El género de la literatura testimonial ha cautivado la imaginación del continente, quizás porque, como sugiere Doris Mayer, es el tipo de literatura que tiene la tradición más larga en Latinoamérica, y porque, según Victoria Ocampo, es el más indicado para explicar lo que quiere decir ser un latinoamericano. Cultivado tanto por hombres como por mujeres, el testimonio señala el final del Boom, pero donde vemos mejor sus manifestaciones es en los textos escritos por mujeres»[1].

[1] Adelaida López de Martínez, «Dynamics of Change in Latin American Literature: Contemporary Women Writers», *Studies in Twentieth Century Literature*, 20, núm. 1, 1966, págs. 23-24. (Traducción mía.)

La corriente central de la narrativa testimonial brota normalmente de la experiencia directa. Se trata de descripciones hechas por testigos oculares de acontecimientos en los que toman parte personas realmente existentes y/o de reportajes hechos por individuos que representan a grupos sociales involucrados en una situación histórica particularmente significativa. El estilo tiende a ser realista y hay un intento de revelar aspectos escondidos de la realidad y de concienciar al lector. La esperanza subyacente es que tales narrativas otorguen una forma de poder al testigo o a la víctima y que ayuden a cambiar la situación que critican. Por lo tanto, el testimonio constituye un género grato a la izquierda, especialmente porque el testigo tiende a pertenecer a los sectores desheredados u oprimidos de la sociedad. No sorprende que el testimonio apareciera por primera vez en su forma moderna en la Cuba de Fidel Castro, donde recibió el apoyo del gobierno, que reconoció su contribución a la tarea de crear en el pueblo una conciencia revolucionaria. La iniciativa de Casa de las Américas en 1970 de ofrecer un premio exclusivamente a obras testimoniales consagró el género y produjo algunas obras interesantes, como *La guerra tupamara* (1970) de la escritora uruguaya María Ester Gelio, pero aun así, incluso los más acérrimos defensores de la literatura testimonial aceptan que ha tenido una vida breve y que no sobrevivió la década de los 80.

La escritura testimonial no está exenta de problemas. Vista por un crítico favorable a las innovaciones del Boom, parece muchas veces simplista y reduccionista. Tiende a presentar la realidad histórica y social, que es siempre muy compleja, en términos maniqueos que no siempre resultan convincentes a un público sofisticado. Sklodowska, un crítico no antagónico al género testimonial, concede que echa mano normalmente de estilos y técnicas no modernos, en el sentido de que no incorpora dudas acerca de la veracidad de su visión ni reconoce la relatividad de sus enfoques[2]. Las obras testimoniales afirman, no exploran; resultan a menudo melodramáticas a causa de su intento de suscitar reacciones emocionales y de enfatizar la existencia de valores morales consensuales que el lector acepta pasivamente. Pero sobre todo, a tales obras de ordinario les falta la ambigüedad, la ironía y el humorismo que acostumbramos asociar con la «alta» literatura. Por tanto, los que defienden el género testimonial, como Hernán Vidal o

[2] Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, Nueva York, Lang, 1992, pág. 15.

John Beverley[3], tienden a presentarlo menos como un género estrictamente literario y más como una alternativa al tipo de literatura producida por los escritores tradicionales, humanistas y burgueses. Al lector se le pide que haga un esfuerzo por identificarse con el narrador en vez de reaccionar frente al texto de una manera que sería propia de otros tipos de escritura. Sin embargo, como también nos recuerda Sklodowska (pág. 32), el testimonio inevitablemente nos ofrece argumentos «inventados» *post facto* con un propósito ideológico. El acto de escribir implica por fuerza la selección y el ordenamiento de elementos que imitan la realidad.

Debemos darnos cuenta de la posibilidad de discrepancias entre lo que aconteció y lo que recuerda el testigo; también hace falta recordar que influyen en la descripción de lo que pasó las intenciones del testigo y la necesidad de presentarlo de una manera inteligible e impactante. El enfoque de la crítica «cultural» no es ni mucho menos el único. Si una obra testimonial se ofrece como una obra literaria, entonces se justifica plenamente un análisis de sus cualidades literarias. La narrativa testimonial prolonga un género que incluye algunas crónicas de la Conquista (como la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo), algunas narrativas de la Revolución Mejicana (como *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán) y ciertos reportajes antropológicos (como *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas o *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis). Modernamente, sus funciones incluyen las de reforzar la voluntad de resistir la opresión, formular acusaciones contra la violencia y la explotación institucionalizadas, describir ejemplos específicos de las mismas y concienciar a los indiferentes. Pero, como nos advierte Volek, el testimonio normalmente adopta enfoques partidarios y tiende a seleccionar tanto a los testigos como lo que atestiguan[4].

Tal problema se manifiesta ya en la primera obra testimonial importante del periodo moderno, *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet (Cuba, 1966), que nos relata la vida de un esclavo fugitivo, quien

[3] Véanse, entre otros trabajos, René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986; John Beverley, *Against Literature*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1993; Georg M. Gegelburger, *Testimonial Discourse and Latin America*, Durham N. C., Universidad Duke, 1997, y Alejandro García Álvarez, «El testimonio y su divulgación en Cuba revolucionaria», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 27, núm. 1, 1985, págs. 107-118.

[4] Emil Volek, «Hecho/documento/ficción», en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de Hispanistas*, Irvine, Universidad de California, 1992, t. iv, págs. 301-308.

luego militó en la Guerra de Independencia de Cuba. Barnet lo escogió con el propósito premeditado de interpretar su vida con referencia a un concepto de la Revolución Cubana como lo contrario de la esclavitud y como la culminación de la lucha cubana por la libertad. Para comprender su motivación basta leer su ensayo «La novela-testimonio: socioliteratura», publicado como apéndice a su novela *Canción de Rachel* en 1969. Allí insiste en que en la narrativa testimonial «todo ha de ser supeditado a un orden de conjunto... una cronología es indispensable... No se trata de convertir la obra en un rompecabezas». Es obvia la reacción contra las innovaciones y los experimentos formales de los escritores del Boom. El objeto de la narrativa testimonial, continúa Barnet, es «quitarle al hecho histórico la máscara con que ha sido cubierto por la visión prejuicidada y clasista... tiene una sagrada misión y es la de revelar la otra cara de la medalla... descubrir lo intrínseco del fenómeno, sus verdaderas causas y sus verdaderos efectos». Tal aproximación a la historia quizás no convencerá a todos los lectores en esta edad posmoderna. Después de *Biografía de un cimarrón*, Barnet publicó *Canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981) y *La vida real* (1984), todas más o menos con estilo documental, además de *Oficio de ángel* (1989), que trata un tema muy del posboom (como veremos): la adolescencia.

Muy distinto a *Biografía de un cimarrón* es *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska (Méjico, 1969), también una biografía contada al autor y que también describe las experiencias de una persona maginada, en este caso una mujer fuerte y autosuficiente de la clase trabajadora, quien, en su juventud, fue una de las famosas soldaderas de la Revolución Mejicana. Su historia, llena de interés humano, desarrollada sin comentario ideológico directo, ocupa un sitio especial dentro del canon de lo testimonial. También diferente es, por ejemplo, *Nunca estuve sola*, de Nidia Díaz (El Salvador, 1988), la historia de una guerrillera herida y encarcelada por las fuerzas contrarrevolucionarias, contada en primera persona. Es una obra que ilustra perfectamente la naturaleza híbrida de la escritura testimonial; contiene una mezcla de datos autobiográficos, comentario sociológico, propaganda política y protesta. Utilizando poesías y diseños además de la pura narrativa, la obra está cuidadosamente estructurada para ofrecer una explicación y una justificación de la militancia de Nidia, documenta su resistencia incluso mientras se encuentra encarcelada y torturada, y termina triunfalmente cuando el régimen se ve obligado a liberarla y a deportarla a Cuba. También de El Salvador (aunque nació en Nicaragua) es Claribel Alegría, quien en *No me agarran viva* (1983) utiliza varias voces para narrar la vida de «Eugenia» (Ana María Castillo Rivas), una jefa guerrillera

muerta en 1981, y la historia de otras mujeres que luchaban por la libertad[5]. Nora Strejilevich en *Una sola muerte numerosa* (Argentina, 1996) utiliza una serie de técnicas narrativas modernas para describir cómo «desaparecieron» a su hermano durante la Guerra Sucia en Argentina.

Mucho más sencillos y directos son los relatos de Domitila Barrios de Chungara *Si me permiten hablar* (Bolivia, 1978) y de Rigoberta Menchú *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Guatemala, 1983). De hecho, Rigoberta (Premio Nobel de la Paz, 1992) rechaza todo intento de «literaturizar» su texto por su temor a comprometer el impacto de las descripciones de la muerte de su padre y la tortura y asesinato de su madre y de su hermano. *Si me permiten hablar* es la historia de la mujer de un minero de estaño. Ella se transformó en activista a causa de las condiciones opresoras en que vivía. Parte de la originalidad de la obra estriba en que la autora no es minero, ni mucho menos escritora que observe la vida del Centro Minero desde fuera. Es una mujer que se dirige a veces directamente a otras mujeres y quien describe la lucha de mujeres organizadas, no siempre con el beneplácito de los sindicatos de los hombres. Es una auténtica representante de las clases pobres, que ha sufrido en carne propia las experiencias que describe. No vacila en reivindicar el papel de las mujeres en la lucha contra la opresión ni en instar a las otras mujeres del proletariado y del campesinado a «desechar para siempre esta idea burguesa de que la mujer debe quedarse en el hogar y no meterse en otras cosas, en asuntos sindicales y políticos, por ejemplo»[6]. Este no es el feminismo convencional de Rosario Ferré, por ejemplo, sino un feminismo que nace de la solidaridad con los hombres en la resistencia contra condiciones de vida subhumanas. Como Domitila, Rigoberta insiste en que «mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo»[7]. El pueblo en este caso es el de los indios quiché guatemaltecos, quienes luchan no sólo contra la opresión, sino también contra el colonialismo interno que amenaza su cultura. Por eso, la narración de Rigoberta se divide entre la descripción y la defensa de las costumbres y el modo de vivir de los quiché y sus propias experiencias trágicas.

---

[5] Véase, para más detalles, Linda J. Craft, *Novels of Testimony and Resistance from Central America*, Gainesville, Universidad de Florida, 1997.

[6] Domitila Barrios de Chungara, *Si me permiten hablar*, 2.ª ed., Méjico, Siglo XXI, 1978, pág. 36.

[7] Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos Debray, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, pág. 30.

Estos dos relatos son los clásicos de la literatura testimonial. Publicados a finales del Boom cuando el postestructuralismo y la desconstrucción parecían haber minado los cimientos de la narrativa realista y referencial, fueron resaltados por Beverley y otros como obras que representaban una ruptura total con la narrativa tradicional. Se afirmó que establecieron una relación totalmente nueva entre el narrador y el lector, desafiando a éste a que los leyera de una manera nueva. Por lo tanto, cuando estas obras entraron a formar parte del canon (es decir, a formar parte del catálogo de obras consagradas que constituye una de las muchas expresiones del poder del «Establishment» tradicional) hubo una sensación de anticlímax y de frustración, como si lo testimonial se hubiera convertido de pronto en una especie de costumbrismo de lo subalterno.

Hemos mencionado sólo algunas obras testimoniales, con énfasis, como es debido, en la narrativa y sobre todo en la narrativa de autoras femeninas. Pero hay, desde luego, obras testimoniales escritas por hombres, tales como *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (Nicaragua, 1992) del guerrillero sandinista Omar Cabezas o *Tejas verdes, diario de un campo de concentración* (Chile, 1974) de Hernán Valdés. Junto a obras así, que son principalmente autobiográficas, hay también otras que son más genuinamente creativas y en las que un argumento ficticio incluye acontecimientos históricos y voces testimoniales. Ejemplos tenemos como: *Un día en la vida* (El Salvador, 1980) de Manlio Argueta, que describe las experiencias de una campesina; *Después de las bombas* (Guatemala, 1979) de Arturo Arias, una *Bildungsroman* que narra la vida de un joven escritor bajo la dictadura en Guatemala después del golpe de 1954, y *La mujer habitada* (Nicaragua, 1988) de Gioconda Belli, en la que dos chicas jóvenes participan activamente en el Movimiento de Liberación Nacional.

La literatura testimonial ocupa un lugar importantísimo en la historia de la literatura hispanoamericana en general a finales de los años 70 y principios de los 80. Como vimos arriba (pág. 130), García Márquez afirmó una vez que la esencia de *Cien años de soledad* es que «la solidaridad es lo contrario de la soledad». En este sentido hay un enlace clarísimo entre la obra maestra del Boom y *Si me permiten hablar.* En esta obra, como en las obras testimoniales en general, se da por sentado que la separación entre nosotros y «lo otro» no tiene que ver con la metafísica ni con nada inherente a la condición humana, sino que es el resultado de una lucha por el poder económico, social y político. La lengua, lejos de ser un sistema arbitrario de signos cuya relación con lo real es ambigua y misteriosa, es en realidad capaz de establecer la co-

municación directa de significados y de contribuir a la creación de la solidaridad humana que a su vez llevará a la acción y a la liberación de los oprimidos. El por qué fue necesario volverse de espaldas al experimentalismo y al elitismo del Boom nos lo explica Claribel Alegría en su ensayo «El compromiso del escritor» (1984). Ningún escritor de la vanguardia, escribe, se atrevería a publicar una novela en la que el pueblo (en este caso, el pueblo salvadoreño) en elecciones aperentemente libres sólo podía elegir entre el autor del asesinato de Monseñor Romero y el director de los siniestros «Escuadrones de la Muerte». Sin embargo, poco a poco el público lector iba dándose cuenta de que la denuncia de las lacras sociales no las cambia. La vida relativamente breve del género testimonial se debe en gran parte a que los lectores saben que las condiciones de vida de los mineros bolivianos descritas por Domitila siguen siendo tan deplorables como antes, y que las varias poblaciones indígenas de Hispanoamérica siguen viviendo en un estado de semiesclavitud, mientras las insurrecciones en Centroamérica, Colombia, Perú y otros países a veces no han hecho sino empeorar la situación de las clases más bajas. Con el desprestigio del marxismo, el movimiento nacido de la ideología revolucionaria cubana parece haber entrado en declive.

El posboom

Periodizar el Boom y el posboom no presenta problemas serios. Si bien admitimos que la década de los 60 fue el momento cumbre del Boom, está claro que el movimiento empezó mucho antes. En efecto, hay buenos motivos para sostener que *La vida breve* (1950) de Onetti fue la primera novela del Boom[8]. También está claro que novelas tan importantes como *Pedro Páramo* de Rulfo, *Hijo de hombre* de Roa Bastos o *Los pasos perdidos* de Carpentier, publicadas en los años 50, figuran con pleno derecho entre sus productos. De igual manera, podemos afirmar que el Boom empezó a agotarse hacia mediados de los años 60 y que desde entonces se advierte un cambio incluso en la narrativa de autores como García Márquez, Donoso y Vargas Llosa. La publicación de la primera novela de Skármeta, *Soñé que la nieve ardía,* en 1975, bien podría marcar el punto de partida del posboom, que alcanzó su primer

[8] Véase Donald L. Shaw, «Which was the First Novel of the Boom?», *MLR,* 89, 1994, págs. 360-371.

incuestionable triunfo con *La Casa de los Espíritus* (1982) de Isabel Allende.

Hay que tener presente, sin embargo, que lo que llamamos el Boom fue un movimiento que si bien reunió a cierto número de escritores que tenían un innegable aire de familia, dejó marginados a otros de tendencias diferentes. En primer lugar, el Boom fue un movimiento de autores masculinos, en el que no entraron escritoras tan conocidas como Rosario Castellanos o Beatriz Guido, que eran sus contemporáneas. En segundo lugar, el Boom distraía la atención del público de otros escritores menos experimentalistas, como David Viñas, Mario Benedetti, Manuel Scorza o Manuel Cofiño, quienes continuaban la línea de la novela «social» (en sentido lato). En tercer lugar, como ya advertimos, no todos los escritores del Boom se mantuvieron fieles ni a su cosmopolitismo ni a sus tecnicismos, ya que Vargas Llosa, por ejemplo, fue siempre un novelista preocupado ante todo por el Perú, y que Carpentier con *La consagración de la primavera* viró bruscamente hacia la novela revolucionaria, en la que utilizó una técnica más bien tradicional.

Las fuerzas centrípetas de la narrativa hispanoamericana que fueron algo opacadas por el éxito del Boom estallaron en los años 70. Sin duda, la novedad más visible fue la entrada en la escena de un grupo numeroso de escritoras –desde Isabel Allende hasta Laura Esquivel– que exploró nuevos rumbos. Menos importante, pero muy pregonada por críticos de la izquierda, quienes vieron en el Boom un movimiento burgués, fue la narrativa testimonial que, como vimos, se sitúa en el polo opuesto del experimentalismo y del cosmopolitismo. También la corriente central del posboom, que intentaremos definir, representa una reacción contra el Boom. Pero a diferencia de los autores de obras testimoniales, los del posboom no han vuelto hacia un realismo ingenuo. Muy conscientes del cuestionamiento de la capacidad del escritor de reproducir la realidad mediante el uso de lenguaje directamente referencial, cuestionamiento típico de los escritores del Boom, los del posboom, bajo el impacto de los atroces acontecimientos históricos de su periodo, se volvieron al «aquí y ahora» de Hispanoamérica *como si* el escritor pudiera observar e interpretar la realidad, pero a sabiendas de las dificultades conectadas con el realismo viejo estilo.

Dada su orientación política, uno de los primeros novelistas que desbrozaron el camino hacia el posboom fue Carpentier, en sus conocidos ensayos «Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana» (1975) y «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo» (1979). Tras insistir en la existencia de una crisis

en la narrativa (estábamos a finales del periodo del Boom), Carpentier abogó por una vuelta a la novela social «de acción grande y pública». Según él, la narrativa de finales de siglo debía incluir entre sus características el melodrama, el maniqueísmo, el compromiso político y social, el ambiente urbano y «la aceptación de giros sintácticos y de modismos esencialmente latinoamericanos»[9]. Al mismo tiempo, otro novelista más joven, Antonio Skármeta, provisto de una excelente formación académica como profesor de literatura latinoamericana, se adelantó como uno de los principales intérpretes del posboom. Sus ensayos «Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana» (1975), «La novísima generación: varias características y un límite» (1976) y sobre todo «Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano» (1979)[10] son de importancia capital. Sin ser una figura agresivamente parricida, Skármeta tiende a distanciarse y a distanciar a su generación de los escritores del Boom, a quienes acusa de subvertir «esta realidad que por comodidad llamamos realidad»[11] en vez de querer transformarla. En cambio sostiene: «Nuestra generación entró de lleno a participar en la vida social, y en numerosos casos lo hizo en la forma más explícita de la militancia partidaria» («Al fin y al cabo...», pág. 134). Como Carpentier, pues, Skármeta abogaba por una narrativa comprometida y ambientada en la urbe latinoamericana, no ya en el campo, al contrario de la novela regionalista. En 1979 enumeró siete características de la novela de sus contemporáneos:

1. La sexualidad como tema privilegiado («Al fin y al cabo...», página 132).
2. La exuberancia vital: «La afirmación de la vida frente a sus limitaciones» (pág. 135).
3. La espontaneidad (pág. 135).
4. La cotidianidad: «Nosotros nos acercamos a la contemporaneidad con la obsesión de un miope» (pág. 138).

---

[9] Alejo Carpentier, *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, 2.ª ed., Méjico, Siglo XXI, 1981, págs. 14-15, 25.

[10] Véanse: (para «Tendencias...») *Anuarios del saber*, t. ix de la *Enciclopedia Labor*, Barcelona, Labor, 1975, págs. 753-771; (para «La novísima generación...») *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 10, 1976, págs 9-18 (también en francés en *Europe*, Paris, 570, 1976, págs. 191-198), y (para «Al fin y al cabo...») Raúl Silva Cáceres (ed.), *Del cuerpo a las palabras. La narrativa de Antonio Skármeta*, Madrid, LAR, 1983, págs. 131-147.

[11] Jorge Ruffinelli, «Antonio Skármeta, la embriaguez vital» (Entrevista), en *Crítica en Marcha*, Montevideo, Premia, 1979, pág. 143.

5. La fantasía: «la aceptación de la cotidianidad como punto de arranque para la fantasía» (pág. 136).
6. La coloquialidad: «encontramos en el lenguaje coloquial la herramienta adecuada para trabajar la realidad» (pág. 136).
7. La intrascendencia: «una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente abastecedora de vida e inspiración» (pág. 138).

En suma, escribió que «la narrativa más joven... es vocacionalmente antipretenciosa, pragmáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo... es simplemente presentadora de él» (pág. 139), y que «la más nueva narrativa se debate en este proceso que se podría caracterizar como infrarreal en motivos y personajes, *pop* en actitud y realista-lírico en su lenguaje» (pág. 140).

De semejante parecer son dos escritores de la misma promoción, Mempo Giardinelli e Isabel Allende. Aquél también postula la vuelta al «realismo poético» y a la coloquialidad[12]. Pero añade dos características no mencionadas por Skármeta: la experiencia del exilio y el optimismo: «en la literatura del posboom, no hay resignación ni pesimismo». Hemos visto que el pesimismo imperaba en largos sectores del Boom; aquí parece ser que nos encontramos ante una actitud vital distinta. Allende está de acuerdo: «Somos gente más esperanzada», afirma. Pero insiste sobre todo en otro punto esencial: el redescubrimiento del amor. En la narrativa del Boom, cabe repetirlo, el amor nunca, o muy rara vez, contribuye a que los personajes se reconcilien con su situación existencial. En el posboom, por el contrario, en palabras de Allende: «en la actitud frente al amor somos más optimistas... Hay una especie de renovación... yo diría del romanticismo, del amor, de los sentimientos, de la alegría de vivir, de la sensualidad. Y una posición mucho más optimista frente al futuro y vida»[13]. También como Skármeta, Allende enfatiza el compromiso político-social. «Mi trabajo [es]», declara, «un aporte al esfuerzo común por la causa de la libertad, la justicia y la fraternidad, en la cual creo»[14]. Como veremos, tanto Be-

[12] Mempo Giardinelli, «Un retorno a la espontaneidad», *Clarín* (Buenos Aires), Suplemento Cultura y Nación, 2 de enero de 1986, pág. 2. Véase también su artículo «Variaciones sobre la postmodernidad o ¿Qué es eso del Posboom latinoamericano?», en su revista *Puro Cuento* (Buenos Aires), 23, 1990, págs. 30-33.

[13] Isabel Allende, en «Isabel Allende» (entrevista anónima), *Nuevo Texto Crítico*, 4, núm. 8, 1991, pág. 76.

[14] Isabel Allende, «La magia de las palabras», *Revista Iberoamericana*, 132/133, 1985, pág. 451.

nedetti como Viñas, al igual que varios críticos, han atacado a los escritores del Boom precisamente por su falta de compromiso. El posboom, con libros como *De amor y de sombra* de Allende, *La insurrección* de Skármeta, *Cambio de armas* de Valenzuela o *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska, adopta una postura más radical. Tal postura conlleva necesariamente un renacimiento de la confianza en la capacidad del escritor de observar e interpretar la realidad y de utilizar sin ambages un lenguaje directo y referencial. «Me nutrí y me nutro», proclama Giardinelli, «de lo que se llama "realidad" y creo que mi deber como escritor es dar cuenta de ella»[15]. En el Boom, como vimos a propósito de *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* de Óscar Collazos, los escritores tendían a creer que el deber primordial era revolucionar la literatura. Los del posboom, en cambio, bajo el impacto de la historia reciente de Argentina, Chile, Uruguay y Centroamérica, han vuelto muchas veces a la gran tradición central de la narrativa hispanoamericana: aquella de la protesta. El escritor nicaragüense —sandinista— Sergio Ramírez se sitúa al extremo izquierdo del posboom al afirmar en 1987: «Política, ideología, represiones, heroísmo, masacres, fracasos, traiciones, luchas, frustraciones, esperanzas, son aún materia novelable en Latinoamérica y seguirán siéndolo... el escritor no puede dejar de cumplir un acto político, porque la realidad es política»[16].

Cierto sector de la crítica, que incluye, entre otros, a Hernán Vidal y Juan Manuel Marcos, no ha vacilado en rastrear en Viñas, Benedetti y (esporádicamente) Skármeta su antagonismo a los escritores del Boom. Vidal, en el tercer capítulo de su *Literatura hispanoamericana e ideología liberal, surgimiento y crisis* (1976), rechaza con vehemencia la idea de que revolucionar la literatura constituye un paso hacia revolucionar la sociedad. Sostiene que los escritores del Boom «más bien tienden a reforzar el orden social que critican»[17], de modo que el movimiento representa un callejón ideológico sin salida. Marcos, por su parte, también critica la narrativa del Boom como elitista, cosmopolita e ideológicamente confusa. Mientras ambos críticos, y otros de su tipo, indican la necesidad de un cambio de dirección, Marcos alaba a los del posboom por haber desmantelado la tradición borgeana «socavando el narcisismo pequeño-burgués», y por haber adoptado en su lu-

[15] Mempo Giardinelli, «Fichero», *Nuevo texto Crítico*, 5, 1990, pág. 187.
[16] Sergio Ramírez, *Las armas del futuro*, Managua, Nueva Nicaragua, 1987, pág. 323.
[17] Hernán Vidal, *op. cit.*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976, pág. 68.

gar un realismo sin excesivas simplificaciones[18]. Tal enfoque suscita dos observaciones. La primera es que la crítica social constituye sólo un aspecto de la temática del posboom, aunque quizás el más importante. La segunda es más seria. Se trata de la pregunta insoslayable: ¿Cómo es posible volver a alguna forma de realismo después de que los escritores del Boom hayan cuestionado tan radicalmente nuestra capacidad de conocer la realidad, y/o la capacidad del lenguaje de expresarla? Leenhardt comenta: «en razón de que la narración realista está indisolublemente ligada a la figuración de las acciones —lo que Lukács denomina la *Gestaltung*— esta última se hace imposible pues se halla sujeta a incertidumbre de orden epistemológico o semántico»[19].

Otro sector de la crítica que contribuyó a abrir el camino hacia el posboom incluye a los que acusan a los escritores de Boom de haber exagerado en el empleo de técnicas experimentales, lo que Fernando Alegría llamó «el circo de la supertécnica» en el que «la obra queda espejándose en su propia estética»[20]. Entre otros, Peter Earle, en un artículo agresivo, sostiene que en el Boom los escritores se alejaban de contenidos temáticos y cultivaban la abstracción y la ininteligibilidad. Por el contrario, según el crítico norteamericano, los del posboom han vuelto a la corriente central de la narrativa hispanoamericana, en la que lo estético fue siempre subordinado a lo ético. A pesar de su agresividad, el artículo de Earle ayuda a explicar la reacción hacia un tipo de narrativa que pudiera causar un impacto más directo en un público menos elitista.

Otros aportes muy útiles para comprender el posboom fueron hechos por Juan Armando Epple y Ángel Rama. Epple nos recuerda que no toda la narrativa de los novísimos pertenece al posboom. Es decir, paralelamente al posboom auténtico existe una gran corriente de narrativa que prolonga el Boom, y sobre todo su experimentalismo técnico. Como veremos, es precisamente a la base de esta segunda corriente que R. L. Williams elabora su teoría del posmodernismo latinoamericano. Volveremos al tema más adelante. Luego Epple menciona tres características fundamentales del posboom: «la parodia de los géneros literarios y los códigos oficiales del lenguaje»; «la caracterización prota-

[18] Juan Manuel Marcos, *De García Márquez al Post-Boom*, Méjico, Katún, 1983, página 11.

[19] Jacques Leenhardt, «La estructura ensayística de la novela latinoamericana», en David Viñas (ed.), *Más allá del Boom*, Buenos Aires, Folios, 1984, pág. 138.

[20] Fernando Alegría, cit. Antonio Skármeta, «La novísima generación», ed. cit., página 11.

gonista del estrato adolescente y juvenil de la sociedad»; y «la incorporación a la textualidad narrativa de la expresividad poética, como forma natural de decir»[21]; o sea: parodia, poesía y *pop*. No cabe duda de que el elemento más importante es la referencia al estilo de vida de los jóvenes como tema prominente en el posboom. Lo que consagró el tema fue sin duda el éxito arrollador de las dos primeras novelas de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969). Pero Puig no fue el iniciador. Ya Gustavo Sainz había publicado *Gazapo* (1965) y Skármeta los cuentos de *El entusiasmo* (1967), ambas obras dominadas por el deseo de explorar el mundo y la mentalidad de los jóvenes. Las fechas de publicación de estos libros sugieren que, incluso en la gran década del Boom, ya se encontraba en gestación el posboom.

Con su habitual perspicacia, Rama incluye a Puig, Skármeta y Sainz entre los que durante la década de los 60 «han ido construyendo una nueva literatura»[22] más consonante con la tradición literaria del continente, en el sentido de que otorgan primacía a lo americano. Rama, al igual que Epple y Skármeta, menciona la influencia del cine, así como la importancia de la música pop, de los ambientes urbanos y de la vida cotidiana, en contraste con el intelectualismo y el cosmopolitismo del Boom. También subraya la presencia del mundo de los jóvenes, de la sexualidad, del humor y del rechazo de la retórica. Sobre todo, Rama insiste en la importancia para el posboom de «la masiva irrupción de escritoras» y de la vuelta al problema de la identidad latinoamericana[23].

Lo que llama la atención en la aproximación de Rama es la ausencia de referencias a la técnica narrativa. Aquí resulta forzoso recordar que en 1978 se publicó *Casa de Campo* de José Donoso, donde en el segundo capítulo el novelista interviene con voz propia para criticar el excesivo interés de los escritores del Boom por la experimentación y para sugerir una vuelta a «las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito»[24]. Más adelante, Vargas Llosa, en una entrevista, reconoció que su obsesión durante el periodo del Boom con la forma narrativa,

[21] Juan Armando Epple, «El contexto histórico-generacional de la literatura de Antonio Skármeta», en Raúl Silva Cáceres (ed.), *Del cuerpo a las palabras*, ed. cit., págs. 101-105.

[22] Ángel Rama, «Más allá de la ciudad letrada», en Reina Rofte (ed.), *Espejo de escritores*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1985, pág. 208.

[23] Ángel Rama, «Los contestatarios del poder», en *La novela hispanoamericana 1920-1980*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, págs. 455-494.

[24] José Donoso, *Casa de Campo*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 53.

por ejemplo en *La Casa Verde* (1966), había ido demasiado lejos. Ahora, ya en pleno posboom, se proponía ser «menos explícito» en cuanto a la técnica[25]. Sin embargo, como Epple, Vargas Llosa indica que no todos los «novísimos» han desistido del intento de continuar la revolución formal. Sin embargo, su propia vuelta en *La guerra del fin del mundo* (1981) e *Historia de Mayta* (1984) a temas históricos y políticos, su cultivo de la novela policial en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y de la novela semipornográfica en *Elogio de la madrastra* (1988) bastan para indicar que, como García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y Fuentes en *La cabeza de la hidra* (1978), se ha ido alineando hasta cierto punto con el nuevo movimiento. Finalmente, cabe citar la opinión de Luis Rafael Sánchez manifestada en 1979 de que «la gran trampa del Boom había sido crear la expectativa de que cada nueva novela sería un acto sobre la cuerda floja más osado aún. Lo estridente había venido a ser el criterio por el cual un autor era juzgado excepcional»[26]. Todo eso sirve para indicar que el momento era propicio para llevar a cabo una vuelta a la «narratividad», un retorno al relato lineal, sin la fragmentación, los saltos cronológicos inesperados, el metadiscurso y el cuestionamiento de la relación causa-efecto que tantas veces caracterizaba la narrativa del Boom desde *Pedro Páramo* hasta *Terra nostra.* Algunos críticos, entre ellos Roberto González Echevarría, se han apresurado a insistir que tal resdescubrimiento de la narratividad lineal «no significa que haya un regreso a la novelística tradicional, ni mucho menos»[27]. Pero si pensamos en las novelas de Isabel Allende, por ejemplo, y en particular en *De amor y de sombra,* resulta claro que parte de su éxito se debe precisamente a que representan un tipo de novela mucho más tradicional que las que tipifican el Boom. Gutiérrez Mouat, en un artículo esclarecedor, argumenta que el posboom «representa la "desliteraturización" de la novela» y que tal proceso «responde a la masificación del público lector»[28].

En resumen, podemos situar a un extremo de la narrativa reciente las obras testimoniales basadas en el simple reportaje personal, en general sin ningún interés por la experimentación formal ni por el cues-

[25] Raymond L. Willams, «The Boom Twenty Years After: An Interview with Mario Vargas Llosa», *Latin American Literary Review,* 15, núm. 29, 1986, págs. 201-202.

[26] Cit. David Viñas, en David Viñas (ed.), *Más allá del Boom.* Buenos Aires, Folios, 1984, pág. 298.

[27] Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy,* Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1987, pág. 249.

[28] Ricardo Gutiérrez Mouat, «La narrativa latinoamericana del Post-Boom», *Revista Interamericana de Bibliografía,* 38, 1988, págs. 8-9.

tionamiento de la realidad. Al extremo opuesto podemos colocar toda una serie de obras que van aproximándose a la pura *écriture,* las cuales llevan a nuevos límites la experimentación y la reacción contra la simple *mimesis.* Llámense o no posmodernistas, tales obras representan la prolongación de las innovaciones cultivadas por los escritores del Boom. Entre estos dos extremos, a veces sin evitar su influencia, se desarrolla el posboom, caracterizado por su gran contingente de escritoras. La narrativa del posboom resulta más accesible al público lector, al no ofrecerle ya las novelas-rompecabezas de algunos autores del Boom. Tal accesibilidad parece cimentarse en una renovada confianza en la capacidad del escritor de habérselas con la realidad observada y con la directa referencialidad del lenguaje. Prominentes entre los temas del posboom son los problemas actuales específicos de Hispanoamérica, la vida de los jóvenes y la importancia del amor. Queda la pregunta: ¿Cómo es posible volver hacia el realismo después de la crítica del mismo empezada por Borges y llevada adelante por sus sucesores? Una posible respuesta postula que las dudas acerca de la verdad, acerca de la inteligibilidad de la realidad y acerca de la congruencia entre el signo y el significado, típicas de los escritores del Boom, no representan más que una convención ideológica impuesta por la situación histórico-social en la que se hallaron estos escritores. La vuelta hacia un mayor realismo y hacia la accesibilidad, la incorporación de elementos pop, el descubrimiento del mundo de los jóvenes y las otras características del posboom que hemos intentado enumerar, reflejarían una nueva situación. En otras palabras, para comprender correctamente la transición del Boom al posboom, conviene adoptar un criterio historicista.

Del Boom al posboom

Todo movimiento literario tiende a gozar de un periodo de máximo desarrollo en el que la creatividad alcanza su cúspide. Pero antes y después de aquel momento de plenitud, hay normalmente etapas en las que podemos situar a autores que representan *la transición al* movimiento nuevo y, por otro lado, a autores que representan *la transición desde* aquel movimiento hasta el próximo. Los que asocian el Boom principalmente con la década de los 60 ven en escritores como Sábato, Onetti, Rulfo y Carpentier a los precursores del movimiento. ¿Cuáles son los que marcan la transición al posboom? Mencionaremos a cuatro. Los más obvios son, desde luego, Puig y Sarduy. Pero si, como parecen aceptar casi todos los críticos pertinentes, lo más característico

del posboom es la vuelta a formas narrativas más realistas y la aceptación de un mayor nivel de compromiso, entonces resulta forzoso referirnos a escritores como Viñas y Benedetti, quienes, durante toda la época del Boom, seguían fieles a ese tipo de narrativa y que por lo tanto representan cierta continuidad con la tradición anterior. Por ejemplo, escribe Elsa Dehennin, a propósito de Benedetti, que «se sitúa en la corriente *(mainstream* dicen los ingleses) del realismo. No cuestiona la mimesis... No hay experimentación ni juego discursivo. Impera la seriedad que no excluye la risa negra, una ironía crítica»[29]. Como Skármeta, Benedetti critica ásperamente a los escritores del Boom, en quienes «aquel horror a la realidad circundante los lleva a escribir como si estuviesen alojados en cámaras herméticas, a prueba de sonidos y revoluciones»[30]. Para Benedetti, los del Boom forman parte de una clase privilegiada que no representa para nada al lector común. Como Giardinelli, proclama que tras los horrores de la represión y de las guerras sucias en diferentes partes de Hispanoamérica, no se puede seguir creando una literatura técnicamente innovadora mas aséptica. Tal literatura, para él, se prosterna ante el imperialismo cultural de Europa y Estados Unidos, o sea, ante «la cultura del dominador».

El papel de los escritores del posboom, según Benedetti, es el de desmitificar la estética de los años 60 y 70, de rechazar el concepto de la novela como una «hazaña verbal» y de abrazar una «cultura de la liberación» cimentada en el realismo y en la fidelidad a la condición humana. En cuanto al lenguaje: «la palabra no existe, como quieren algunos ideólogos de la derecha, para ser el protagonista de la nueva narrativa latinoamericana. No, el protagonista sigue y seguirá siendo el hombre; la palabra su instrumento» (pág. 11). Benedetti y Skármeta, entre otros, ilustran la radicalización de muchos intelectuales durante el periodo de los regímenes autoritarios en Hispanoamérica. El Frente Amplio uruguayo contribuyó a concienciarlo, como lo hizo en el caso de Skármeta la Unidad Popular en Chile. Benedetti nos ayuda a comprender la transición del Boom al posboom gracias a:

1. Su crítica del Boom, a causa del elitismo, del exagerado afán de experimentación y de la tendencia a desentenderse de la responsibilidad social del escritor que atribuye al movimiento.

---

[29] Elsa Dehennin, «A propósito del realismo de Mario Benedetti», *Revista Iberoamericana,* 160/161, 1992, págs. 1079 y 1084.

[30] Mario Benedetti, «El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo», *Casa de las Américas,* 107, 1978, pág. 7.

2. Su apego al realismo y a novelistas como Viñas o a críticos como Marinello, quienes también se quedaron fieles al realismo crítico, incluso durante el apogeo del Boom.
3. Su rechazo del papel protagonista del lenguaje en la narrativa.
4. Su insistencia en el *hic et nunc* de Hispanoamérica como fuente de temas narrativos y su confianza en la capacidad de las masas americanas de cambiar la realidad social y política.
5. La radicalización de sus ideas durante los años 70.
6. La importancia del amor en su obra, en contraste con la obsesión de los escritores del Boom con el comportamiento sexual. (Citemos las palabras de Budiño en *Gracias por el fuego:* «Dolores es sexo y algo más. Y sólo ese algo más convierte lo sexual en deleite torturado, condenado y urgente, que viene a ser el amor, ya que hay que nombrarlo de algún modo»)[31].
7. Su experiencia directa de la represión en Uruguay y su exilio.
8 Su ideología en última instancia optimista; su adhesión a ideas izquierdistas y su fe en la lucha política y social.

Benedetti, pues, como novelista y crítico, rechazaba públicamente mucho de lo que daban por sentado los escritores del Boom. En él, como en Viñas, los escritores del posboom podían identificar una figura que compartía muchas de sus ideas y que los enlazaba con la gran tradición de la narrativa hispanoamericana.

David Viñas también publicaba novelas y crítica literaria durante todo el periodo del Boom, sin formar parte de él, por la misma razón que alejaba a Benedetti del movimiento. Aunque practicaba a veces cierto experimentalismo (por ejemplo, en *Los hombres de a caballo,* 1968), nunca puso seriamente en tela de juicio la relación entre el leguaje y la realidad, ni dudaba de la capacidad del escritor de reflejar e interpretar el mundo en torno a él. En *De Sarmiento a Cortázar* (1971) no vaciló en criticar a Borges y a Cortázar por su «marginalidad empecinada» y por su cultivo de un universalismo, a su modo de ver, espúreo, que olvidaba la «especificidad» de su propio país. También, en un artículo característico, acusa a Cortázar de haber influido en Puig, Ricardo Piglia, Néstor Sánchez y otros en sentido negativo, encaminándolos hacia la «torpeza frente al concreto cotidiano» y la «abdicación de todo proyecto modificador», o sea, hacia la prolongación del Boom[32]. Según Vi-

[31] Mario Benedetti, *Gracias por el fuego,* Montevideo, Alfa, 1972, pág. 206.

[32] David Viñas, «Después de Cortázar: Historia y privatización», *CHA,* 234, 1969, pág. 738.

ñas, los escritores del Boom «impedían oír otras voces», cubriéndolas con «la única voz privilegiada o impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar en América Latina»[33]. Los acusa de «vedetismo», de dependencia cultural, de indiferencia frente a la situación específica de su propio país y de carecer de una clara ideología. Sus palabras no cayeron en saco roto. Gustavo Sainz, por ejemplo, escribe en su autobiografía: «David Viñas me ayudó a definirme»[34].

Para la mayoría de los críticos, capitaneados inicialmente por Rodríguez Monegal, la narrativa del Boom representaba un indiscutible salto de calidad respecto a las novelas regionalistas y otras anteriores. En cambio, para Benedetti, Viñas y algunos críticos, como Vidal y Marcos, representaba un callejón sin salida, que sólo ilustra la crisis intelectual de una elite burguesa. Pero no cuesta trabajo ahora ver que estos escritores revisionistas sobre todo querían mantener contacto con la narrativa crítica que integra la gran tradición «cívica» de las letras hispanoamericanas. Al empezar a decelerarse el Boom, esa tradición, estimulada por los crímenes y masacres de los regímenes autoritarios desde Chile y Argentina hasta Centroamérica, cobró nuevos bríos. La historia, que en el Boom fue vista como estática o circular (o en el mejor de los casos —Carpentier— como condenada a progresar mediante espirales lentísimos), volvió a ser considerada como lineal y progresiva (véanse *La insurrección* de Skármeta, «Cambio de armas» de Valenzuela, etc.) y se recobró confianza en el aporte de la literatura al progreso.

Ni Benedetti ni Viñas pertenecen enteramente al posboom. La clase baja está casi ausente de sus novelas; no les interesa mayormente la nueva manera de ser de los jóvenes; y aunque Viñas estuvo entre los primeros que se refirieron a la marginación de ciertos grupos (por ejemplo, los homosexuales), tema importante en el posboom, el amor desempeña un papel menos importante en su obra que en la de Benedetti. Sin embargo, estos dos escritores representan cierta continuidad con la novela social anterior al Boom que en el decurso de los años 60 parecía en peligro de interrumpirse. Después de 1975 iba a florecer de nuevo. Al lado de Benedetti y Viñas hay que colocar a Cortázar, a pesar de la actitud ambigua de Viñas frente a él. Si bien Cortázar es una de las figuras consagradas del Boom, desde finales de los años 60 hasta su muerte en 1984 la suya fue la voz más autorizada que animaba a

[33] David Viñas, «Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana» (1981), en David Viñas (ed.), *Más allá del Boom*, Buenos Aires, Folios, 1984, pág. 16.
[34] Gustavo Sainz, *Gustavo Sainz*, Mejico, Empresas Editoriales, 1966, pág. 34.

los escritores más jóvenes a incorporar en sus obras muchos de los temas que asociamos con el posboom. En artículos como «La literatura hispanoamericana a la luz de la historia contemporánea» (1979), «Realidad y literatura en América Latina» (1981) y sobre todo «El escritor y su quehacer en América Latina» (1982) se mostraba consciente de la transición del Boom al posboom. Pedía insistentemente el compromiso político y social y el rechazo de «falsas culturas estabilizantes», a la vez que criticaba implícitamente a sus compañeros del Boom por haberlas aceptado. Skármeta hizo una tesis sobre él; Rosario Ferré le dedicó un libro crítico; Sainz le menciona a cada paso en *A la salud de la serpiente:* fue sin duda alguna el escritor que más influyó en la siguiente generación de novelistas[35].

1968, el año de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, marcó un hito en el proceso de emergencia del posboom. Ya el Boom había logrado su culminación con *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, y la mayor parte de sus características pronto iban a ser codificadas por Rodríguez Monegal y Vargas Llosa[36]. En 1968, Sarduy ya había publicado dos novelas, Sainz una y Skármeta su primera colección de cuentos; es decir, desde nuestra perspectiva actual, podemos ver que cierta reacción contra el Boom ya iba cuajando. Apuntemos de paso que Puig era el más viejo de los escritores mencionados; le llevaba cinco años a Sarduy y ocho a Skármeta y Sainz. Estos últimos pertenecen indudablemente al posboom, mientras el caso de Puig es incierto. Se le ha visto, ya como un epígono del Boom, ya como un posmodernista, ya como un escritor del posboom. Desde nuestro punto de vista, lo crucial es su desvío de la «alta» literatura y su incorporación a la novela de elementos *pop*. No fue el primero en hacerlo. Ya Billy the Kid había figurado en *Historia universal de la infamia* de Borges, Cortázar en «Torito» había echado mano del tema del boxeo y para «El perseguidor» se había inspirado en el *be-bop* y en la vida de Charlie Parker. Pero sólo con *El beso de la mujer araña* en 1976 y su popularísima versión fílmica en 1985 fue posible ver retrospectivamente la importancia de lo que Puig había aportado en 1968. A la zaga de *La traición de Rita Hayworth* vienen *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa, *La cabeza de la hidra* (1978) de Fuentes, *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1980) de Donoso y *El amor en los tiempos del cólera* de García

---

[35] Véase Donald L. Shaw, «Three Post-Boom Writers and the Boom», *Latin American Literary Review*, 14, núm. 47, 1996, págs. 5-22.

[36] Emir Rodríguez Monegal, «The New Latin American Novel», *Books Abroad*, 44, 1970, págs. 45-50; Mario Vargas Llosa, «The Latin American Novel Today», *ibid.*, págs. 7-16.

Márquez, para mencionar sólo algunas novelas del Boom que más obviamente incorporan elementos tomados de la literatura popular comercial.

Entre los escritores más tradicionales, como Viñas y Benedetti, por una parte, y los del Boom, por la otra, hacía falta, a finales de los 70, un novelista capaz de apartarse de la «alta» literatura del Boom, sin caer en el neorrealismo o en lo exclusivamente popular. Puig supo descubrir una tierra neutral como base para sus innovaciones. Hay que distinguir entre su empleo de elementos *pop* (tangos, boleros, radionovelas, películas, etc.) y su uso de modelos literarios *pop* (la novela de crímenes, la novela rosa), que resulta históricamente más significativo, pues en ese caso Puig antecede, como acabamos de ver, a Vargas Llosa, García Márquez, Donoso, Fuentes y otros. Pero en ambos casos, Puig utiliza lo popular funcionalmente, para expresar una visión social que contrasta con la visión a menudo mítica y fantástica de los escritores del Boom. Característica es la manera en que los elementos de cultura popular en *Boquitas pintadas* se utilizan para suavemente satirizar la manera de ser ingenua de las chicas de la pequeña burguesía provincial, o la manera en que las películas en *El beso de la mujer araña* funcionan para ilustrar la evolución ideológica de Valentín y Molina. Tiene razón Enrique Giordano (frente a un crítico como Lucille Kerr, quien intenta presentar a Puig como un escritor totalmente posmodernista) cuando afirma que «la obra de Puig marca una instancia fundamental en el proceso de la novelística hispanoamericana: el paso de una escritura irrealista a otra forma de concebir el texto, lo cual implica una transgresión a los modos anteriores de composición y una vuelta hacia lo referencial, a una forma de realismo más depurado»[37]. Es precismente esta vuelta a la referencialidad lo que han subrayado casi todos los críticos de Puig, pues es este aspecto de su obra el que más prefigura el posboom. Significa una vuelta al concepto de la realidad como inteligible. Es decir, el largo proceso que empezó en 1946, cuando Miguel Ángel Asturias intentó hermanar la protesta con un subtexto mítico y con innovaciones técnicas no del todo compatibles con la protesta, empieza a cerrarse con las primeras novelas de Puig. Éste, en una conversación con Reina Roffé, reconoció que «No pude aceptar la realidad que me tocó», y, hablando con Jorgelina Corbatta, afirmó rotunda-

[37] Lucille Kerr, *Suspended Fictions*, Urbana, Universidad de Illinois, 1987; Enrique Giordano, «*Boquitas pintadas*, recontextualización del sujeto», en Roberto Echevarren y Enrique Giordano (eds.), *Manuel Puig, montaje y alteridad del sujeto*, Santiago de Chile, Monografías de Maitén, 1986, pág. 27.

mente que «lo importante es la necesidad de investigar algo por una necesidad de cambiarlo, la forma viene sola»[38]. En Puig ya encontramos la referencialidad, la crítica social, la coloquialidad, el énfasis en el amor y la presencia de personajes del proletariado, típicos del posboom. Todo eso confirma el postulado de Giordano de que la obra de Puig constituye una línea divisoria en la narrativa novísima hispanoamericana. Al decir a Corbatta que en sus novelas tempranas «Sólo intentaba reproducir algo real» (pág. 609), Puig se alinea con la corriente central del posboom y se distingue como el escritor que más claramente ilustra la transición que tuvo lugar a finales de los años 60 y principios de los 70.

La narrativa de Severo Sarduy nos interesa por otro motivo. Mientras Puig prefigura el posboom desde el principio de su obra, Sarduy, al empezar su carrera, llevó la idea del papel protagonista del lenguaje en la ficción a su extremo. Luego, en sus últimas novelas, cambió de parecer e inesperadamente adoptó una manera de escribir más referencial en *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993). Es decir, Sarduy fue todo lo contrario de un precursor del posboom, pues se convirtió en el más joven del grupo de escritores ya consagrados que se dieron cuenta de que había sobrevenido un cambio de estética. En 1986, Giordano todavía contrastaba a Sarduy con Puig, al escribir que «A partir del modernismo y las orientaciones de vanguardia superrealistas, la narrativa hispanoamericana —a la par del drama y de la lírica— ha tendido al discurso autosignificante e intransitivo: al lenguaje autónomo (lenguaje considerado en cuanto lenguaje)... a la mismidad de la narración, al discurso centrado en sí mismo, cuya máxima expresión estaría en Lezama Lima y Sarduy. En Puig, en cambio, observamos un vuelco definitivo hacia una forma de "alteridad" que implicaría una vuelta al discurso referencial»[39]. Contrariamente, González Echevarría observa que desde *Maitreya* (1978) Sarduy había empezado a utilizar tramas más coherentes y que en *Colibrí* (1984) había mostrado más interés en Hispanoamérica. Es decir, en la obra de Sarduy, significativamente a principios del periodo del posboom, empiezan a manifestarse claros indicios de lo que González Echevarría llama «el agotamiento de la teoría».

Desde *De dónde son los cantantes* (1967) hasta *Cobra* (1972), Sarduy se mantuvo fiel a la noción que presentó en *Escrito sobre un cuerpo* (1969)

---

[38] Manuel Puig, entrevistado por Reina Roffé, en Reina Roffé (ed.), *Espejo de escritores*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1985, pág. 131; Jorgelina Corbatta, «Encuentros con Manuel Puig», *Revista Iberoamericana*, 123/124, 1983, pág. 611.

[39] Echevarren y Giordano, *op. cit.*, pág. 73.

según la cual es un prejuicio absurdo creer que la palabra escrita podría expresar algún tipo de contenido en términos de ideas o mensajes. Las teorías modernas, arguyó, han destruido «el mito del significado» y han dirigido la atención exclusivamente al texto como pura «écriture». «Se trata», dijo a Ada Teja, «de una idea que es muy del barroco, es decir el hecho de que una literatura es autónoma, que está organizada como un código particular y no tiene nada que ver con la supuesta realidad que puede mimetizar, que puede reproducir o no»[40]. Como Elizondo en Méjico, Sarduy, quizás el autor de su periodo más influido por las nuevas teorías lingüístico-literarias, ha dedicado gran parte de su obra a sabotear el sueño de crear una construcción verbal que pueda compararse con, y validarse por, su semejanza con el mundo en torno a nosotros. El posboom se explica parcialmente en términos de la resistencia a semejante actitud. Escribe José Agustín: «Sarduy y Elizondo... aman tanto sus teorías literarias que las consideran las únicas válidas, la verdad última... Pero ahora, casi al final del siglo, el péndulo ha llegado al extremo de la subjetividad y todo intento dogmático de pararlo allí impide el desarrollo natural. Ahora hace falta volver a la realidad externa»[41]. En vista de estas palabras, lo que ahora llama la atención es precisamente la vuelta de Sarduy, tras establecerse como el mayor exponente de la narrativa no mimética, a un tipo de novela más tradicional y lineal, a personajes más coherentes, y en el caso de *Cocuyo* (1990) a un narrador omnisciente. Se trata de otro ejemplo del cambio que ya hicimos notar con respecto a autores del Boom como Vargas Llosa y Donoso. Sin embargo, hay que hacer una advertencia. Aunque el proceso de cambio empezó con *Colibrí* (1984), Sarduy sólo daba señales convincentes de haberse alineado parcialmente con aspectos del posboom en 1990. Además, el pesimismo y la angustia existencial que han acompañado siempre las novelas de Sarduy se revela incluso más explícitamente en *Cocuyo*. Tales actitudes son más características del Boom que del posboom. Sin embargo, las modificaciones visibles en la obra de Sarduy a partir de *Colibrí* constituyen otras de las tantas manifestaciones del proceso de desarrollo de la narrativa hispanoamericana que estamos tratando de describir.

Al igual que Sarduy, Salvador Elizondo insistía en el rechazo de la realidad observada. «No hay realidad en ninguno de mis escritos», afir-

[40] Ada Teja, «Entrevista: Severo Sarduy», *Hispamérica,* 61, 1992, pág. 62.

[41] José Agustín, *Three Lectures: Literature and censorship in Latin America Today,* Denver, Universidad de Denver, 1978, pág. 9. (Traducción mía.)

mó, «Ella no cuenta, no existe, no interesa; hablo de la realidad *real*, anecdótica»[42]. Comenta Cadena: «Su interés no radica en el mensaje comunicado; de hecho el mensaje es lo de menos: algo tiene que servir como soporte a las palabras... lo único que existe en la narrativa de Salvador Elizondo es el lenguaje»[43]. Es decir, hasta *Elsinore* (1988), pues en *Elsinore*, paralelamente a Sarduy en *Cocuyo*, Elizondo llegó a reconocer que había llegado a un límite. «He llegado a la conclusión, un poco deplorable para mí», confesó a Toledo y González Dueñas, «de que ya no hay campo para los experimentos» (pág. 38): confesión, ni qué decirlo tiene, de vasta importancia para el posboom.

Ese paralelismo entre Sarduy y Elizondo no puede menos que sorprendernos. Y el proceso se repite. Kenton Stone, en un excelente estudio sobre Carlos Martínez Moreno[44], ha demostrado que el novelista uruguayo evolucionó desde la creación de obras extremamente complejas, semejantes a muchas de las publicadas por los escritores del Boom, hasta entrar en una fase de transición con *Tierra en la boca* (1974), fecha que muestra nuevamente el que los años de mediados de los 70 vieron el paso del Boom al posboom. Luego, en 1981, Martínez Moreno publicó la novela testimonial, de torturas y opresiones, *El color que el infierno me escondiera*, que lo alinea con Allende, Valenzuela y Skármeta. En palabras de Stone: «Martínez Moreno parece haber llevado a cabo la transición ya visible en *Tierra en la boca*, desde la manera de escribir de sus novelas del periodo del Boom hasta la estética del posboom. Según su criterio de escritor del posboom, el papel del escritor es el de liberar la sociedad del infierno que crea en su seno... Se trata del caso interesantísimo de un escritor que sufre un cambio total en su actitud ante la relación entre la literatura y la sociedad, tal como se manifiesta en la narrativa» (págs. 177-178. Traducción mía).

Para concluir: afirmamos la existencia de dos corrientes de narrativa en el periodo que sigue al Boom. La mayoritaria (y la que parece haber influido, como hemos visto, incluso en algunos escritores del Boom) es la que hemos intentado definir. Su característica central es el retorno a la referencialidad. Otras características prominentes son una mayor accesibilidad al lector, una mayor preocupación por la situación

[42] Salvador Elizondo, en Alejando Toledo y Daniel González Dueñas, «Entrevista», *Universidad de México*, 484, 1991, pág. 41.

[43] Agustín Cadena, «*Farabeuf*, el espacio como metáfora del tiempo», *Plural*, México, 258, 1993, pág. 51.

[44] Kenton Stone, *Utopia Undone: The Fall of Uruguay in the Novels of Carlos Martínez Moreno*, Lewisburg, Universidad de Bucknell, 1994.

social, un mayor nivel de dramatismo, el redescubrimiento del tema amoroso, la exploración de la nueva manera de ser de los jóvenes y la incorporación de elementos *pop*. La otra corriente, estudiada sobre todo por Williams, prolonga las innovaciones del Boom en la dirección del postestructuralismo y del posmodernismo hasta casi alcanzar lo que Enrico Mario Santí ha llamado «el nihilismo de la ficcionalidad total»[45]. Posiblemente, pues, la mejor táctica con respecto a los escritores novísimos sería intentar situarlos individualmente en una línea que va desde la documentalidad testimonial a un extremo hasta la casi desaparición de la referencialidad al otro. Sin olvidar, empero, el significado de la evolución de Sarduy, Elizondo y Martínez Moreno.

[45] Enrico Mario Santí, «Textual Politics: Severo Sarduy», *Latin American Literary Review*, 8, núm. 16, 1980, pág. 158. (Traducción mía.)

Capítulo IX

Algunos escritores del posboom

Isabel Allende (Chile, 1942)

Sin duda alguna, el acontecimiento literario más memorable de principios de los años 80 en Hispanoamérica fue la publicación en 1982 del gran éxito de Isabel Allende, *La Casa de los Espíritus*. La combinación de episodios dramáticos (y melodramáticos), historias de amor, elementos mágicos y compromiso social, parecía garantizar que la novela sería para el posboom lo que *Cien años de soledad* fue para el Boom. Para apreciar cabalmente su importancia histórica, basta recordar que los escritores de tipo realista normalmente respetan la cronología lineal y aceptan la noción de la inteligibilidad del mundo y la existencia de sistemas de causas y efectos claramente reconocibles. Ahora bien, como vimos en capítulos anteriores, los escritores del Boom a menudo abandonaban la cronología lineal (pensemos en los espirales de tiempo en Carpentier, la circularidad en García Márquez, el curioso empleo de los tiempos verbales en «El persiguidor» de Cortázar, etc.) y cuestionaban la idea de la causalidad (pensemos en el rechazo de Cortázar en «Algunos aspectos del cuento» de la causalidad tal como la entendemos normalmente). En las novelas de Allende, sobre todo a partir de *De amor y de sombra* (1984), percibimos claramente el triunfo de la reacción contra ambas tendencias que enlaza al posboom con la novela social anterior. Allende lo dijo claramente a Gloria Gutiérrez: «En general uso un tiempo cronológico. No hago experimentos con el texto, procu-

ro contar con sencillez»[1]. Sin embargo, detectamos la influencia del Boom cuando en otra entrevista se refiere al «mundo *aparentemente* ordenado, donde vivimos y cuyas leyes *creemos* conocer» (cursiva mía)[2]. Ahora bien, si el mundo sólo tiene una apariencia de orden, en palabras de Borges: «toda estrafalaria cosa es posible», lo cual abre la puerta a la fantasía y a la magia que hallamos en *La Casa de los Espíritus* y en algunos de los cuentos de Allende. Ese uso de la fantasía suscita tres preguntas. ¿Significa, como en Borges, que la realidad universal es o puede ser de alguna manera mágica? O bien, ¿se trata de algo privativo de la realidad latinoamericana, como sostenía Carpentier? Y ¿cuál es el papel de la fantasía y de la magia en una novela como *La Casa de los Espíritus* en donde también se presenta la realidad de una manera más convencional? Allende no nos ofrece una respuesta clara. A veces parece asociar lo fantástico en su obra con «el lado oculto de la realidad»[3]. Otras veces lo conecta con lo específicamente americano o con los recuerdos de su propia niñez. Sin embargo, hay en *La Casa de los Espíritus* una contradicción entre las fuerzas misteriosas que operan en varios episodios y el determinismo señalado al final de la novela cuando Alba escribe: «Sospecho que todo lo ocurrido no es fortuito, sino que corresponde a un destino dibujado antes de mi nacimiento»[4]. Sólo en el momento en que suprime la noción determinista, que conlleva la idea de la impotencia del hombre de influir en los acontecimientos, Allende se distancia del pesimismo del Boom.

También el tratamiento de la historia en *La Casa de los Espíritus* entra en contradicción tanto con la idea del determinismo como con la irracionalidad de la fantasía. En parte, la novela es la crónica de la decadencia de la vieja oligarquía chilena simbolizada por Trueba. En ese sentido nos recuerda *Coronación* de Donoso (1956) y anteriormente *Gran Señor y rajadiablos* de Barrios (1948). Pero *La Casa de los Espíritus* figura a la vez en uno de los géneros más prominentes del posboom: la nueva novela histórica, cuyos autores *grosso modo* se dividen en dos grupos. Unos se dedican a lo que Linda Hutcheon denomina «la metaficción historiográfica», cuya característica suprema es la problemati-

[1] Gloria Gutiérrez, «Entrevista con Isabel Allende», en *Realismo mágico, cosmos latinoamericano, teoría y práctica*, Bogotá, América Latina, 1991, pág. 134.

[2] Michael Moody, «Entrevista con Isabel Allende», *Discurso Literario*, 4, núm. 1, 1986, pág. 46.

[3] Isabel Allende, «Sobre *La Casa de los Espíritus*», *Discurso Literario*, 2, núm. 1, 1984, pág. 69.

[4] Isabel Allende, *La Casa de los Espíritus*, 22.ª ed., Barcelona, Plaza y Janés, 1986, página 379.

zación de cualquier interpretación de los hechos históricos. Otros, y entre ellos Allende, son menos pesimistas. Como Viñas y Carpentier, Allende nunca intenta deconstruir la noción de la inteligibilidad de la historia. Al contrario, más de una vez ha reafirmado su confianza en el progreso histórico. Es decir, si bien de vez en cuando expresa ciertas dudas acerca de nuestra comprensión de la realidad, escribe *como si* pudiéramos fiarnos de nuestras impresiones. De manera que ilustra el problema ya mencionado de los escritores del posboom: el de abrirse un camino entre la idea de Barthes, del grupo Tel Quel y de Sarduy, de que un texto nunca puede tener un referente fuera de sí mismo, y la idea peligrosa de que la relación entre el signo y el significado no presenta dificultad alguna.

Aparte de la actitud de Allende frente a la realidad y el progreso histórico, otros elementos de *La Casa de los Espíritus* indican que se trata ya de una novela del posboom. Entre ellos figura la presencia de personajes «fuertes». El escepticismo de los escritores del Boom acerca de nuestra capacidad de comprender los motivos más profundos de nuestro comportamiento produjo una tendencia a crear personajes a veces un tanto desdibujados. En *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, por ejemplo, que a pesar de la fecha temprana de su publicación tiene mucho en común con la narrativa del Boom, los personajes se reducen a simples imágenes. Más adelante, el deseo patético de Humberto Peñalosa, en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de Donoso, de encontrar «una máscara definitiva» (un yo definitivo) es signo de la falta de una identidad clara en muchos personajes del Boom. Otro ejemplo nos lo ofrece *Historia de Mayta* (1984) de Vargas Llosa: el Mayta «verdadero» permanece totalmente desconocido. Hemos visto también que Skármeta ridiculiza «la inutilidad, escepticismo, cobardía, superintelectualización de Zavalita de *Conversación en La Catedral*» (1969), que, según él, otros escritores han tomado como «modelo paradigmático»[5]. La personalidad, a menudo débil y sin contornos claros, de algunos personajes de la novela del Boom se debe a su intelectualismo, sus conflictos y sus dudas interiores. En cambio, en el posboom, en el que los conflictos de los personajes tantas veces tienen que ver con su situación social, se atenúa la debilidad. Específicamente, las tres primeras novelas de Allende pertenecen al género del melodrama social, con argumentos dramáticos, una fuerte dosis de sentimentalismo y sobre

[5] Antonio Skármeta, «Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana», en *Avances del Saber*, Enciclopedia Labor, tomo, XI, Barcelona, Labor, 1975, pág. 756.

todo un maniqueísmo moral muy pronunciado que expresa la confianza de la autora en los valores éticos. No se subraya ni la indecisión interior ni la complejidad mental de los personajes. Pero lo que más llama la atención es que los personajes «fuertes» resultantes son casi siempre mujeres. Con Allende emerge el feminismo característico del posboom, reconocible no sólo en otras escritoras como Rosario Ferré, sino incluso en escritores como Skármeta. Allende confesó a Marjorie Agosín: «Elegí mujeres extraordinarias, capaces de simbolizar mi visión de lo que significa lo femenino, personajes que podían ilustrar el destino de las mujeres en Latinoamérica... todas las mujeres en mi novela son feministas de una manera u otra»[6].

Los personajes más afines a Allende misma son, desde luego, Clara y Alba. Ambas conciben el escribir como un acto de resistencia contra una sociedad opresiva. Clara se refugia en el silencio, sí, pero en el silencio, escribe. Alba escribe tras una visión de Clara que se le aparece en la cárcel. Es decir, Clara se refugia dentro de sí misma, mientras Alba se rebela contra la injusticia, pero al fin y al cabo ambas ponen sus esperanzas en la escritura. En *De amor y de sombra,* si la rebelión de Irene tiene más éxito que la de Alba, es porque mediante la comunicación verbal (las cintas que hace para documentar los crímenes del régimen de Pinochet) influye en la realidad, al crear dificultades para el dictador. Incluso Eva Luna se compromete hasta cierto punto con la actividad guerrillera a la vez que escribe (siempre utilizando una aproximación claramente referencial). En las tres primeras novelas de Allende, pues, las actividades principales de las protagonistas tienen que ver con el amor, la subversión y la escritura. Pero, por encima de todo, el acto de escribir o comunicar sirve para atribuir un sentido a la vida. Recordemos que, según Swanson, ciertos episodios de *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso «marcan la transición de una visión ordenada del universo al reconocimiento de su naturaleza realmente caótica y por lo tanto aterradora»[7]. En cambio, Allende dijo a Gazarian Gautier: «El mundo no tiene explicación. [Pero] A través de la novela logramos imponer un orden ficticio al caos»[8]. No hay nada más característico del posboom que esa vuelta consciente a la idea de un cosmos ordenado (por imaginario que fuera).

---

[6] Marjorie Agosín, «Interview with Isabel Allende», *Imagine,* 1, núm. 2, 1984, páginas 54-55. (Traducción mía.)

[7] Philip Swanson, *José Donoso. The Boom and Beyond,* Liverpool, Cairns, 1988, página 69. (Traducción mía.)

[8] Marie-Lise Gazarian Gautier, *Interviews with Latin American Writers,* Elmwood Park, Illinois, The Dalkey Archive Press, 1989, págs. 14 y 16. (Traducción mía.)

Una consecuencia de la aparición en la obra de Allende de tantas mujeres fuertes es que los personajes masculinos están presentados desde un punto de vista crítico y femenino. Tal es el caso de Esteban Trueba en *La Casa de los Espíritus,* el representante violento y machista, pero no del todo antipático, de la vieja oligarquía. Contrastan con él Pedro Segundo García («leal y silencioso», pág. 148) y Jaime («generoso, cándido y tenía una gran capacidad de ternura», pág. 167). Éstos prefiguran a Francisco Leal en *De amor y de sombra,* verdadero arquetipo del hombre sensible y comprensivo a la vez que viril con el que sueñan las mujeres. Quizás exagere Lagos-Pope al hablar de Francisco como de un nuevo tipo de héroe masculino[9], pero lo cierto es que en las primeras novelas de Allende ha ocurrido cierto cambio en la presentación de los personajes masculinos. Hemos sugerido también que estas novelas dramatizan conflictos morales, que se expresan por medio de personajes simpáticos y antipáticos, poco ambiguos. Si bien hay cierta ambivalencia por parte de la autora en cuanto a Trueba, Esteban García es un malvado tradicional, como el sargento Cifuentes en *La insurrección* de Skármeta. Tránsito Soto, la prostituta/hada madrina es también un tipo sacado de la narrativa popular folletinesca. Lo melodramático tiene sus peligros.

Como personaje femenino, Irene, en *De amor y de sombra,* se diferencia de las mujeres de *La Casa de los Espíritus.* Ellas, no obstante sus intentos de independizarse, siempre vuelven a la protección de la casa, que representa la sociedad patriarcal. Irene, en cambio, a principios de *De amor y de sombra* no sabe dar una dirección a su vida hasta darse cuenta del asesinato de Evangelina Ranquileo por el malvado de turno, el teniente Ramírez. Poco después confiesa: «hasta ahora he vivido soñando y temo despertar»[10]. El resto de la novela sigue su evolución hasta que resuelva dedicarse al activismo político. Como en *La consagración de la primavera* de Carpentier o *Soñé que la nieve ardía* de Skármeta, se trata del tema de la «concienciación», cuya función es estimular una concienciación paralela en el lector o cuando menos explicarle cómo se desarrolla semejante proceso. Notemos, sin embargo, que como Viñas en *Dar la cara* (1962), Allende no deja que su personaje se involucre en la lucha armada, lo que le ha valido la hostilidad ritual de la crítica militante.

---

[9] María A. Lagos-Pope, *«De amor y de sombra», Latin American Literary Review,* 15, núm. 29, 1987, pág. 211.

[10] Isabel Allende, *De amor y de sombra,* 8.ª ed., Barcelona, Plaza y Janés, 1986, página 141.

Francisco Leal, inteligente, protector, físicamente atractivo y dotado de un excelente sentido del humor, equivale como hombre a la Rosario de *Los pasos perdidos* de Carpentier. En ambos casos, una idealización exagerada los hace poco convincentes. Peor aún es la ausencia de un representante del régimen de Pinochet capaz de rivalizar con Francisco y de crear un conflicto amoroso auténtico en la mente de Irene. Con Morante, Allende perdió la oportunidad de superar el maniqueísmo simplista que tiende a dominar toda novela de protesta y a trivializar su mensaje. Hemos insistido en que los escritores del Boom frecuentemente ofrecen a los lectores una imagen inquietante de la realidad; los del posboom tienden a volver a imágenes más tranquilizadoras del mundo. Las cuatro primeras novelas de Allende indudablemente ilustran ese cambio. En *De amor y de sombra* esto conlleva dos consecuencias negativas. En primer lugar, el argumento descansa en una serie de oposiciones demasiado obvias (el Barrio Alto de Santiago *versus* la granja rural de los Ranquileos; la burguesía *versus* el proletariado; las mujeres fuertes *versus* los hombres débiles, ausentes o malvados; el amor, la bondad y la justicia *versus* la maldad y la violencia). En segundo lugar, se enfatiza la emoción más que la acción frente al régimen militar, como si el amor fuera una fuerza social en sí mismo, o como si el amor y no la ideología creara la dinámica que subyace a la denuncia y la insurrección. Estamos, como a menudo en el posboom, en pleno neorromanticismo.

Eva Luna (1987) combina dos tipos de discurso subversivo: el feminista y el de la protesta social. El punto de partida del feminismo en Eva resulta crucial. Clara e Irene eran blancas y ricas. Eva es una mestiza prieta, hija de una criada y un jardinero indio. Sería interesante profundizar el contraste entre ella y el hombre proletario de piel morena en *Sangre de amor correspondido* de Puig. Éste se pierde en un ensueño paralizador de deporte y erotismo; aquélla encuentra su verdadero modo de ser a través del amor, el activismo y el esfuerzo creador. *La Casa de los Espíritus* trata del proceso que lleva al conflicto social violento; en *De amor y de sombra* se trata del conflicto así creado; *Eva Luna* trata de unos intentos de resolver los conflictos; pero Eva opera siempre dentro del sistema imperante. La existencia de un orden moral subyacente al sistema mismo está implícita en el desarrollo de Eva, de Milecio/Mimí y de Rolf Carlé. Todos consiguen al final cierto bienestar por sus propios méritos y por el trabajo. Allende ha evolucionado desde una crítica radical a las estructuras del poder en Hispanoamérica hasta sugerir una respuesta más neoliberal a los problemas, respuesta que ahora privilegia la iniciativa individual. Pero no hay que olvidar que

Mimí es una actriz de talento, que Eva se revela capaz de convertirse en una escritora brillante y que Rolf es un fotógrafo excepcional. Todos los tres emprenden la lucha por la vida con una ventaja, y luego los favorece la suerte o los ayudan otras personas. Se maquilla un poco la cara dura de la realidad. Y se rechaza la violencia; no sólo porque está destinada al fracaso, sino sobre todo porque no cambiará las estructuras patriarcales. Acierta Miguel Alfonso al decir que «En definitiva la revolución no le interesa [a Eva]... porque su anhelo no es cambiar la sociedad»[11]. Es de notar también que *Eva Luna* está ambientada en Venezuela, un Estado más o menos democrático, y no ya en el Chile de Pinochet, mientras que la siguiente novela de Allende no tiene nada que ver directamente con América Latina. Percibimos una evolución semejante tanto en Skármeta, entre *La insurrección* y *Match Ball*, en Valenzuela entre «Cambio de armas» y *Novela negra con argentinos* e incluso en Giardinelli entre *La revolución en bicicleta* y *Santo oficio de la memoria.* Cada uno de estos escritores, con el tiempo, ha ido atenuando su radicalismo. Pero es Allende quien parece haberse reconciliado más con el sistema.

El hecho de que la narración autobiográfica de Eva se vaya paulatinamente transformando en una telenovela significa algo más que un hallazgo narrativo. Se trata de una estratagema para resolver el dilema del posboom: ¿cómo enfrentarse con lo real a sabiendas de que toda descripción de la realidad constituye una ficción? El truco en este caso parece funcionar, pero al precio de contaminar con la ficcionalidad del texto el valor representativo de Eva misma y la realidad social que la rodea. Es más, si cualquier orden que imponemos en la realidad es imaginario, ¿en nombre de qué orden se justifica la acción social? La problematización de la realidad que asociamos con el Boom dejó al posboom una herencia incómoda.

El plan infinito (1991), ambientada en California e influida por episodios de la vida del segundo marido de Allende, es también una novela biográfica con tres temas interconectados. El primero es el de la armonía étnica. El protagonista, Gregory Reeves, es hijo de un norteamericano y una rusa que crece en el barrio latino de Los Ángeles entre chicanos. El segundo tema, familiar desde *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, tiene que ver con los valores falsos dominantes en Estados Unidos, sobre todo el materialismo craso por el que Greg inicialmente se

[11] Miguel Alfonso, «*Eva Luna:* el folletín: ¿Tránsito a la novela total?», *Araucaria de Chile* (Madrid), 41, 1988, pág. 166.

deja seducir. Toda una serie de personajes, incluso la primera mujer y la hija de Greg, sucumben también. El tercer tema concierne a la búsqueda cada vez más desesperada por parte de Greg de un amor capaz de redimirle del afán de enriquecerse y de gratificarse a toda costa. Una observación atribuida a Vargas Llosa de que los escritores optimistas son mentirosos, nos indica el problema fundamental de *El plan infinito*. En esa novela, aún más que en *Eva Luna,* triunfa una interpretación armónica de la vida. Greg evoluciona en sentido positivo no sólo en el ámbito de las emociones, sino también en el espiritual, liberándose mediante el amor de «la angustia de estar vivo»[12] y de su excesivo apego al éxito y al dinero. La historia de una familia chicana, los Morales, simboliza la posibilidad de fusionar la tradición indígena y española con el sentido común y la eficiencia anglosajones. En contraste, vemos en la primera mujer de Greg, Samantha, a una persona perezosa y codiciosa, una mala esposa y una madre sin cariño, y en su hija Margaret a una drogadicta condenada a la prostitución. Se trata, claro está, de una caricatura de la vida norteamericana, pero de una caricatura que ilustra aspectos fundamentales (neorromanticismo y optimismo) del posboom.

A lo largo de sus novelas y cuentos, la aproximación de Allende a los problemas sociales ha ido asumiendo cada vez más la forma de un idealismo sentimental que no sólo los trivializa, sino que muestra poca comprensión de las fuerzas políticas y económicas involucradas en ellos. En segundo lugar, si la clave de la correcta comprensión del posboom es la actitud de los escritores frente a la realidad, en el caso de Allende tropezamos con una serie de contradicciones. Por una parte, ella parece reconocer en la realidad un caos indiferenciado al que el arte impone un orden imaginario, mientras que, por la otra, tiende a sostener en conferencias y entrevistas que sus novelas de alguna manera explican las experiencias de sus personajes y las motivaciones de su comportamiento, como si la realidad fuera fácilmente inteligible (a veces en términos de un determinismo o «plan infinito» en el fondo benevolente). No resulta claro cómo se reconcilian actitudes tan opuestas. Si bien Allende continúa sosteniendo que el escritor tiene la responsibilidad de protestar contra la opresión y la injusticia, en Eva Luna, en Carmen Morales, en Gregory Reeves y otros, nos describe individuos poco representativos de los oprimidos, individuos que logran el éxito y la felicidad, a pesar de las condiciones sociales poco es-

[12] Isabel Allende, *El plan infinito,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1991, pág. 133.

peranzadoras, mediante sus propios talentos y una fuerte dosis de buena fortuna. A críticos como Marcel Coddou y Eugenia Muñoz, que se esfuerzan en vano por aplicar a la obra de Allende criterios posmodernistas, les estorba la mezcla de fantasía y compromiso social que contiene. A otros, como Juan Manuel Marcos y Gabriela Mora, toda su ideología les resulta sospechosamente burguesa. Sin embargo, nada puede quitar a Allende la distinción de haber publicado la novela más célebre y popular del posboom, ni de capitanear la falange de nuevas escritoras.

Paula (1994), la historia de la enfermedad y muerte de la hija de Isabel Allende, no es realmente una obra de ficción. *Hija de la fortuna* (1999) representa un extremo de la tendencia del posboom de producir novelas accesibles al gran público. Aunque ambientada en el siglo pasado, no es una novela histórica en el sentido convencional del término. Es un «romance», como dirían los anglosajones, una novela de aventuras, con una fuerte dosis de melodrama, de pasión y de episodios eróticos. La heroína, Eliza, de origen misterioso, adoptada por dos ingleses emigrados a Chile, Miss Rose y su hermano Jeremy, se enamora de un joven chileno y, a mediados del siglo, lo sigue a California, adonde lo había atraído la fiebre del oro. Allí, tras muchas aventuras, fracasa en su intento de reunirse con él (que mientras tanto parece haberse transformado en un temible bandido, una especie de Zorro), pero se consuela con el afecto de un médico chino, leal y bondadoso.

De nuevo se trata de una mujer fuerte, que rechaza la mojigatería sofocante de la sociedad chilena de la época y la respetabilidad victoriana de sus padres adoptivos. Se embarca clandestinamente para California, hace el viaje en condiciones horrorosas, y una vez llegada recorre el país vestida de hombre en compañía de buscadores de oro, de una banda de prostitutas y de otros personajes cada cual más pintoresco. El estilo se puede enjuiciar a la luz de la siguiente muestra:

> Su aspiración había sido la virtud, pero ahora dudaba del significado de esa palabra. Al entregarse a Joaquín Andieta en el cuarto de los armarios había cometido una falta irreparable a los ojos del mundo, pero ante los suyos el amor todo lo justificaba. No sabía qué había perdido o ganado con esa pasión. Salió de Chile con el propósito de encontrar a su amante y convertirse en su esclava para siempre, creyendo que así se apagaría la sed de sumisión y el anhelo recóndito de posesión, pero ya no se sentía capaz de renunciar a esas alas nuevas que comenzaban a crecerle en los hombros. Nada lamentaba de lo compartido con su amante ni se avergonzaba por esa ho-

guera que la trastornó, por el contrario, sentía que la hizo fuerte de golpe y porrazo, le dio arrogancia para tomar decisiones y pagar por ellas las consecuencias[13].

Como se ve, aquí no se trata de incorporar elementos de la literatura popular a la literatura «alta», con el propósito de renovarla, de acuerdo con una de las técnicas más conocidas del posmodernismo. Por el contrario, estamos peligrosamente cerca del novelón a secas.

Antonio Skármeta[14] (Chile, 1940)

Como vimos arriba, Skármeta es uno de los pocos escritores más jóvenes que reaccionan explícitamente contra el Boom, y cuyos comentarios nos ayudan a definir el posboom. Sin embargo, en su obra temprana muestra cierta afinidad con el pesimismo y el malestar existencial de los escritores de la generación anterior, notablemente en «La Cenicienta de San Francisco», el mejor de los cuentos de *El entusiasmo* (1967). Allí por primera vez contrapone al enigma de la realidad y al sin sentido de la existencia, la ternura, el erotismo y la comprensión mutua entre el hombre y la mujer que crean un momento mágico, epifánico, que reconcilia a los personajes con la vida. También en sus cuentos tempranos Skármeta introduce fuertes elementos de fantasía y de subversión de la realidad *(v. gr.,* en «El ciclista del San Cristóbal» [1968] de *Desnudo en el tejado*, libro que ganó el Premio Casa de las Américas en 1969). Pero, en vez de inquietarnos, como tantas veces en Cortázar, tales elementos nos tranquilizan y alientan. A los jóvenes protagonistas de Skármeta a menudo se les brinda una experiencia transformadora que los ayuda a superar un momento crítico de desconsuelo.

Un acontecimiento de importancia capital para Skármeta fue la subida al poder en Chile del gobierno de Salvador Allende en 1970. La inquietud intelectual y el sentimiento de soledad visibles en sus cuentos de los 60 se atenúan y casi desaparece la fantasía. Skármeta, como otros escritores del posboom, se radicaliza, y su obra toma una nueva dirección más comprometida. «Antes de que se produjera la Unidad Política [se refiere a la Unidad Popular] en Chile», confesó en 1986,

[13] Isabel Allende, *Hija de la fortuna,* Bacelona, Plaza y Janés, 1999, págs. 297-297.

[14] Para amplificar esta sección, véase mi libro *Antonio Skármeta and the Post Boom*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1994.

«mi literatura era individualista y egocéntrica. El auge del Socialismo, por el contrario, conllevó la necesidad de hacer una apreciación realista de la situación política del país, y en el terreno personal me impulsó hacia lo "otro", no sólo para amarlo, sino para abarcarlo en tanto que "cuerpo social"»[15]. Frutos de esa radicalización son los cuentos «En el área chica» de *Tiro libre* (1973), «Primera preparatoria», sobre la polarización política en el seno de una pequeña familia, o «El cigarillo», cuyo tema es la traición a su clase de un joven proletario seducido por una mujer de la clase alta. Otros cuentos posteriores de Skármeta, como «La composición» (1978?), que combina, de una manera típica del posboom, el deporte y la crítica social, tienen el mismo fuerte impacto en el lector (incluso a causa de su técnica brillante) y manifiestan la indignación y el desprecio del autor con respecto al régimen de Pinochet.

Una versión de «Profesionales», el último cuento de *Tiro libre,* forma una especie de contrapunto a la acción de la primera novela de Skármeta, *Soñé que la nieve ardía* (1975), que bien podría figurar como la primera novela auténtica del posboom. Empezada en Chile y terminada durante la primera etapa del exilio de Skármeta en Argentina, en ella se exploran las condiciones sociales en Santiago de Chile a vísperas del «pinochetazo», mediante la descripción de la vida y los ideales de un grupo de jóvenes proletarios, urbanos, políticamente comprometidos. Éstos constituyen un sector de la sociedad totalmente ausente de la literatura del Boom. Ahora ya no se trata de la condición humana en general, sino de la situación histórica específica de un país hispanoamericano. El protagonista de *Soñé que la nieve ardía* es Arturo, un joven que llega a Santiago desde las provincias en busca de fama y riqueza como futbolista profesional. Como en el caso de Irene en *De amor y de sombra* de Allende, lo crucial aquí es el lento proceso de concienciación de Arturo, mediante su contacto con los otros jóvenes.

Dos símbolos dominan la novela. Uno es el fútbol comercializado y profesionalizado en el que el espíritu de equipo ya se ha subordinado a los intereses personales de pocos jugadores célebres. Arturo fracasa porque lo traicionan su manera egoísta de jugar y su obsesión con su propia fama y valor comercial. El empleo del fútbol como metáfora simbólica resulta muy original. Se utiliza la cultura popular en una novela literaria no sólo para evocar una atmósfera familiar a muchos

[15] Menene Gras Balaguer, «Entrevista con Antonio Skármeta», *Ínsula*, 478, 1986, pág. 14.

lectores, sino también para criticar el individualismo y la competitividad «burgueses». El otro símbolo es la virginidad de Arturo. Junto con su deseo adolescente de explotar sexualmente a las chicas que encuentra, indica su falta de madurez y de solidaridad de clase. Skármeta asocia la virginidad de Arturo a la falta de virilidad auténtica, la ingenuidad, el temor a la sinceridad recíproca y un machismo totalmente falso, características que implícitamente atribuye al influjo de los valores burgueses. Como en otros casos, las experiencias transformadoras que sufre Arturo culminan en el acto sexual, en este caso con una de las chicas de la pandilla, cuyo abrazo simboliza la solidaridad y el calor humano de la clase obrera. Silva Cáceres subraya la importancia del papel de Susana no sólo en el contexto de la obra de Skármeta, sino en el de la reciente narrativa hispanoamericana en general. Vimos ya, a propósito de Allende, que la incorporación del feminismo a la narrativa tipifica la tendencia a dar voz a sectores del público antes silenciados típica del posboom. El feminismo figura ya en *Hay que sonreír* de Valenzuela en fecha tan temprana como 1966; resulta más explícito en *Soñé que la nieve ardía* y *La insurrección* de Skármeta, y triunfa en Allende y en Rosario Ferré. Susana es otra de las mujeres «fuertes» del posboom y prefigura a otras en el movimiento y en la narrativa testimonial. Su aparición en la novela constituye otro elemento que justificaría nuestra elección de *Soñé que la nieve ardía* como la novela inaugural del posboom.

Técnicamente, *Soñé que la nieve ardía* reintroduce, en contraste con lo que Skármeta llama la tendencia del Boom a «escrib[ir] abrumadamente bajo la forma de una meditación o cuestionamiento de la misma obra que se está escribiendo», un tipo de narrativa que «renuncia a algunos efectos y técnicas en función de lograr la comunicabilidad de contenidos sociales»[16]. La acción se desarrolla de manera cronológica y lineal. Se organiza simétricamente en torno al capítulo undécimo, el momento pivote en que Osorio, el socialista convencido pero no dogmático, emerge como contrapeso de Arturo. Todo está subordinado, un tanto esquemática y simplistamente, al mensaje. No faltan la cotidianidad y el coloquialismo que Skármeta incluye entre las características de la narrativa novísima. Sin embargo, a pesar de la esquematización y de la idealización de los jóvenes en torno a Arturo, la novela se

[16] Antonio Skármeta, «La novísima generación, varias características y un límite», *Revista de Literatura Hispanoamericana* (Maracaibo, Universidad de Zulia), 10, 1976, página 10, y «Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana», en *Avances del saber. Enciclopedia Labor*, t. XI, Barcelona, Labor, 1975, pág. 754.

distingue por su humorismo y su calor humano, tan distintos a lo que asociamos con el Boom.

No pasó nada (1980) pertenece a un género importante en el posboom: la novela del exilio; en este caso, el exilio en Alemania de una familia chilena, narrado por el hijo adolescente, Lucho. Su relato, exento de ideología, de nostalgia o de resentimiento, subraya los problemas y la precariedad de la situación. Ampliando un cuento anterior («Relaciones públicas» de *El entusiasmo)* Skármeta crea una novela breve en torno a una pelea entre Lucho y un joven alemán, a la que sigue una reconciliación que simboliza la superación de las diferencias étnicas. Otra vez, como en *El plan infinito* de Allende, se hace hincapié en la armonía y en la solidaridad (la novela termina con una manifestación chilena-alemana a favor de los exiliados), en vez de en la soledad y la otredad, temas frecuentes en el Boom. Skármeta soluciona el problema de relacionar la experiencia del exilio con algo más universal, al convertir la pelea entre los dos jóvenes en una especie de rito de tránsito en el que Lucho deja atrás la niñez y concluye una etapa de su vida. Notemos la cotidianidad y la aparente banalidad de los episodios, las descripciones de la vida en familia, las referencias al fútbol y a la música pop, que dan credibilidad a la presentación de Lucho, y, a la vez, la sencillez de la narración, que no impone al lector la necesidad de colaborar con el autor o de reconstruir una realidad fragmentada. Sin embargo, Skármeta logra manipularnos ingeniosamente para que simpaticemos con el protagonista de esta *Bildungsroman* breve y con sus esfuerzos por superar sus dificultades y temores para integrarse en la nueva sociedad en la que se encuentra. Sobre todo, Skármeta se aprovecha del episodio más dramático, la pelea entre los dos jóvenes, para subrayar las cualidades morales de valor, autodominio y disponibilidad a la reconciliación de Lucho. El mensaje implícito es que, al cultivar estas cualidades, los exiliados pueden conservar la dignidad a pesar de la derrota de la democracia en su país, y que, a la larga, las mismas cualidades ayudarán a debelar la dictadura y a recobrar la unidad de los chilenos. El final feliz contrasta con los finales ambiguos o infelices de tantos relatos del Boom, desde «El persiguidor» de Cortázar hasta *El astillero* de Onetti, *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, *El lugar sin límites* de Donoso o *La Casa Verde* de Vargas Llosa. Otra vez nos damos cuenta de que ha cambiado la metáfora de la realidad que subyace a la narrativa del movimiento anterior.

Con *La insurrección* (1982) llegamos al extremo del radicalismo político del posboom. La novela en efecto trata la sublevación de la ciudad de León en Nicaragua a finales del régimen somocista y el triunfo

de los sandinistas. Otra vez estamos en el polo opuesto al del Boom: basta cotejar *La insurrección* con *Historia de Mayta* (1984), en la que la actitud escéptica de Vargas Llosa contrasta totalmente con el apoyo de Skármeta a la actividad revolucionaria y con su confianza en su capacidad de comprender y reportar la personalidad y las motivaciones de los insurrectos. Característica de cierto tipo de narración comprometida es el deseo de utilizar un protagonista colectivo en vez de un personaje central (fruto del individualismo burgués). En este caso protagoniza la novela un humilde barrio de León, cuyos habitantes cooperan y se sacrifican para echar a los soldados del dictador. El núcleo de esa comunidad es la familia de Agustín Menor, un recluta del ejército somocista que ilustra una de las opciones de los oprimidos: la sumisión a cambio de ciertos privilegios. El padre, a pesar de depender económicamente de él, no vacila en condenar el comportamiento de Agustín y en ayudar a Ignacio, un guerrillero urbano, a atentar con una bomba contra unos oficiales del tirano. Agustín mismo, previsiblemente, logra desertar y muere heroicamente en la contienda final. Leonel, quien milita en el ejército Andinista, abraza la otra opción principal: la lucha armada. Es el revolucionario romántico y enamorado cuya reunión con su novia Victoria crea el final feliz de la novela. Entre Agustín y Leonel se sitúa Salinas, el cartero, quien, tras algunas vacilaciones (e impulsado por Victoria) se convierte en uno de los jefes de la rebelión. La presencia de Victoria y de otras mujeres en la primera fila de los insurrectos convierte *La insurrección* en una novela no sólo revolucionaria sino también feminista.

Frente a Salinas, Victoria y los otros sandinistas, está el capitán Flores y el sargento estúpido y alcoholizado, Cifuentes. Representan las dos caras de la represión: la simple brutalidad en el caso de éste, y una mezcla singular de lealtad al régimen, ideología derechista y desdén del pueblo por parte de aquél. La ambigüedad moral de Flores y su reconocimiento del fracaso inminente de la dictadura, lo convierten paradójicamente en el personaje más interesante de *La insurrección*. Lo que lo diferencia del teniente Ramírez de *De amor y de sombra* de Allende es su disposición a masacrar a sus compatriotas en medio de una guerra que él mismo ve como ya perdida. En una novela menos ideológica hubiera sido una figura casi trágica. El gran logro de la novela, como apunta Dorfman, es la magistral descripción del proceso de radicalización del barrio, que ocupa casi toda la novela y es su parte más original. Skármeta distribuye la acción entre Agustín, Ignacio, Victoria y Leonel, Salinas y otros habitantes del vecindario, sin privilegiar ningún personaje individual. Pero ahora no se trata de la técnica de fragmenta-

ción que encontramos en muchas novelas del Boom. En vez de deconstruir la realidad, problematizándola, Skármeta utiliza las diversas focalizaciones para sugerir que los cambios sociales nacen de la interacción de una diversidad de fuerzas en juego (los activistas individuales, los guerrilleros organizados, las mujeres, los chicos que desafían a Flores, el cura, etc.) que se integran al final. «*La insurrección*», escribe Verlichack, «es una novela de muchas perspectivas, de muchos fragmentos, y esos fragmentos van formando de pronto un todo»[17]. Sólo cuando todo ha sido cuidadosamente ensamblado empieza la rebelión del barrio. Pero su triunfo no constituye el cierre del relato, que en cambio termina con la reunión de Victoria y Leonel. Como en Allende, es el amor lo que produce el clímax. Cuando se acuestan juntos los amantes, en la casa de los Menor, a pesar de la desaprobación del padre de Victoria, el episodio simboliza la consecución de una libertad más amplia que la simple libertad política. El mensaje es idéntico al de «Cambio de armas» de Valenzuela. La opresión política y la sexual están estrechamente ligadas y han de resistirse a la par.

La obra maestra de Skármeta es sin duda *Ardiente paciencia* (luego titulada *El cartero de Neruda,* 1985), que inspiró el exitoso film *Il postino*. En ella, el Premio Nobel Neruda ayuda al protagonista Mario a casarse con su novia Beatriz y a realizarse como poeta. Simbólicamente, el primer contacto de Mario con Neruda y el principio de su cortejo a Beatriz coinciden con el periodo inmediatamente anterior a la salida al poder de Salvador Allende. La primera relación física entre los jóvenes tiene lugar la noche de las elecciones. El matrimonio subsiguiente dura mientras dura el gobierno de Unidad Popular. Luego la enfermedad y muerte de Neruda y el pinochetazo anteceden el arresto y la desaparición de Mario. Todo es altamente simbólico. El caso de Mario simboliza la experiencia del proletariado chileno que se beneficia de un momento de liberación política y social/sexual bajo Allende que termina trágicamente con el golpe militar. En la primera mitad de la novela predominan lo cómico y lo amoroso. El argumento corresponde a un cuento de hadas, con Neruda en el papel de la hada madrina, y Pinochet que espera entre bastidores para asumir el del brujo demoníaco. Alrededor de los amantes se crea una atmósfera de cordialidad, alegría y erotismo a la que contribuyen casi todos los personajes menores salvo el representante de la derecha política, Labbé. Pero la tragedia está al acecho. En el capítulo 16 llegamos a septiembre de 1973, cuando,

[17] Victoria Verlichack, «Del entusiamo a la insurrección», *Unomasuno* (Ciudad de Méjico), 3 de julio de 1982, pág. 4.

con la caída y la muerte de Allende, todo empieza a derrumbarse. Mario, el ex holgazán obsesionado con películas de Hollywood y música pop, ahora convertido en un marido y padre ejemplar y trabajador que dedica sus ratos perdidos a la poesía, está «desaparecido» después de la muerte de Neruda. Se destruye el amor, la creatividad, el progreso y la libertad. Como en *Soñé que la nieve ardía*, la novela está organizada simétricamente, con una primera parte ascendente y una segunda sección en la que todo se viene abajo. Otra vez nos encontramos ante una realidad totalmente inteligible y explicable en términos ideológicos. Los conflictos son sociales y no personales (Mario y su temible suegra, por ejemplo, nunca se enfrentan directamente) y la gente humilde del pueblo costeño parece curiosamente exenta de los malestares sociales que afligen a la clase obrera. Todo en *Ardiente paciencia* es arquetípicamente posboom: el argumento político/amoroso, los personajes proletarios, los protagonistas jóvenes, la linealidad y la rapidez de la acción, la ideología, la hilaridad (que encontramos también en Bryce Echenique y en *La Princesa del Palacio de Hierro* de Sainz) y el tono coloquial. Ya vimos cómo Isabel Allende se distancia deliberadamente de los tecnicismos del Boom. Lo mismo ocurre en el caso de Skármeta, cuyo narrador en el prólogo a *Ardiente paciencia* afirma en tono de autoburla: «En tanto que otros son maestros del relato lírico en primera persona, de la novela dentro de la novela, del metalenguaje, de la distorsión de tiempos y espacios, yo seguí adscrito a metaforones trajinados en el periodismo, lugares comunes cosechados de los criollistas, adjetivos chillantes malentendidos en Borges, y sobre todo aferrado a lo que un profesor de literatura designó con asco: un narrador omnisciente»[18]. Hay, sin embargo, una diferencia con Benedetti, Viñas o Cofiño: la intención ideológica se mantiene en el fondo más implícita que explícita. Lo que produce el cambio en Mario es su autodescubrimiento como poeta. Cuando don Cosme arenga a los trabajadores, Mario se aburre. Lo «desaparecen» por ser amigo de Neruda, no por ser socialista. Evoluciona al fin y al cabo hacia el amor y la poesía más que hacia la concienciación.

La clave de la comprensión de *Match Ball* (luego titulado *La velocidad del amor,* 1989) es la reacción del protagonista, Raymond Papst, un médico de Berlín, felizmente casado y sin problemas económicos, al poema «El mar» de Oscar Milosz. A los cincuenta y dos años, Papst se ha enamorado de una joven estrella de tenis, Sophie Mass, quien le re-

[18] Antonio Skármeta, *Ardiente paciencia*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1985, pág. ix.

gala el poema. El tema es el desasimiento de las emociones que acompaña a la edad madura. Pero Papst lo interpreta como una invitación a dejar atrás su modo de vida frustrante y volver a una forma de existencia más «auténtica», llena de pasión y erotismo. Sucumbe a la tentación y como resultado pierde a su mujer, se arruina y por fin termina en la cárcel. Pero no se arrepiente y al final de la novela se está preparando para continuar la aventura. *Match Ball* marca la culminación de la revaloración del amor en el posboom. También ilustra una vez más la visión de la sexualidad por parte de Skármeta como inseparable de un sentido epifánico de reconciliación con la vida. Como *El túnel* de Sábato, que Papst menciona, *Match Ball* está escrita retrospectivamente en la cárcel, en primera persona. Pero mientras para el escritor argentino el amor nos engaña con su promesa de superar la otredad de la persona amada, y sólo nos hace más conscientes de vivir dentro de un laberinto metafísico, para Skármeta ofrece la ilusión de recobrar la juventud y de alcanzar la plenitud vital. Lo universal de *Match Ball* estriba en su exploración del temor a la vejez y a la inevitabilidad de tener que renunciar a la locura del amor y al placer carnal. Si bien Papst se identifica con los jóvenes de algunos de los cuentos de Skármeta, al confundir el amor físico con la vida auténtica, a su edad está mucho más consciente de los riesgos. Sufre de algo que ellos todavía ignoran: la obsesión, no tanto de vencer la otredad de una mujer, sino de vencer el paso del tiempo. Lo que pierde a Papst no es su incapacidad de escuchar las advertencias de su mujer, de la madre de Sophie y de su socio Mollenhauer; consiste en el hecho de que no quiere escucharlas. Es el arquetipo del hombre que está sufriendo la crisis de la madurez.

Sophie tiene algo en común con la Lolita de Nabokov. Es el más imprevisible y enigmático de los personajes femeninos de Skármeta. Papst confiesa que las contradicciones de su conducta le mareaban. Ella se niega a explicar sus sentimientos y sus acciones y no hay indicios claros que nos ayuden a decidir si se trata de una niña consentida y caprichosa o de una mujer con fuertes tensiones psicológicas, una mujer que necesita tanto el amor de Papst como el de su rival más joven, Braganza. Como Arturo en *Soñé que la nieve ardía*, ella parece incapaz de entregarse por completo, ni física ni emocionalmente. En medio de los acontecimientos melodramáticos y los sufrimientos que desencadena, se muestra siempre fría e imperturbable. Con su aparición, los elementos neorrománticos en la obra anterior de Skármeta entran en una fase de crisis. El contraste entre *Match Ball* y *El plan infinito* de Allende no deja de llamar la atención; en la novela de Skármeta, el amor ya no triunfa sobre las fuerzas oscuras de la vida. También

en *Match Ball* advertimos un cambio en la prosa de Skármeta. En 1985 había dicho: «Yo tenía por vocación un lenguaje irrealista experimental, de muchas imágenes a veces caóticas»[19], lenguaje claramente visible en la descripción de los momentos de mayor erotismo en *Ardiente paciencia*, por ejemplo. Tres años más tarde confiesa: «Opto por una selección rigurosa y creo ahora que la calidad de la vida pasa por la consecución de una imagen feliz, contra mi tesis anterior de que la vida pasa cuando muchas imágenes —felices e infelices— chocan entre sí»[20].

En su obra temprana, Skármeta nos presenta un nuevo tipo de protagonista. Sus jóvenes, como los de Sainz y Agustín en Méjico, cuya vida gira en torno a la autogratificación, la sexualidad intrascendente, la cultura pop y los deportes, resultan muy diferentes a los personajes del Boom. El choque traumático producido por la caída de Salvador Allende generó un mayor nivel de compromiso político y social en *Soñé que la nieve ardía*, *La insurrección* y *Ardiente paciencia* y una contribución valiosa a la novela del exilio, *No pasó nada*. Hasta la publicación de *Match Ball*, Skármeta era uno de los escritores más representativos del posboom y un comentador incisivo de la literatura de su generación. El tiempo dirá si esta novela abre una nueva dirección en su narrativa.

Luisa Valenzuela (Argentina, 1938)

Así como varios de los escritores del Boom empezaron a publicar antes de los años 60, algunos de los del posboom se dieron a conocer antes de mediados de los 70, cuando pensamos que empezó el movimiento. La primera novela de Valenzuela, *Hay que sonreír*, salió en 1966, a mediados de la gran década del Boom, un año después de *Gazapo* de Sainz, uno antes de *El entusiasmo* de Skármeta y tres años antes de *Hasta no verte Jesús mío* de Poniatowska. Aunque se alinea con el pesimismo del Boom, no cuestiona ni problematiza la realidad, ni introduce innovaciones técnicas significativas. Contiene algunos temas que se desarrollarán más en la obra posterior de Valenzuela y hasta cierto punto prefigura el feminismo de Allende, Ferré y otros. La protagonista, Cla-

[19] Andrea Pagni, «Entrevista con Antonio Skármeta», *Discurso Literario*, 5, núm. 1, 1985, pág. 66.

[20] Horacio Xaubet, «Entrevista con Antonio Skármeta», Washington University Occasional Paper, St. Louis, Universidad de Washington, 1988, pág. 13.

ra, pasa de la prostitución en Buenos Aires a trabajar con un mago itinerante que la asesina al final. La novela recuerda la sordidez ambiental y el interés por la crueldad de Roberto Arlt, además de la obsesión con la soledad, típica de la novela argentina desde Gálvez hasta Sábato. Una de las convicciones de Valenzuela es que el narrador, como el psicólogo, debe intentar devolver a la conciencia del lector aspectos reprimidos de su personalidad, con la esperanza de exorcizarlos. Otra, que comparte con Puig, es que la opresión sexual de las mujeres ofrece el modelo para otras formas de opresión, tema que desarrollará en su mejor relato, «Cambio de armas». La combinación de esas ideas en *Hay que sonreír* da como resultado una protesta enérgica contra el comportamiento egoísta y machista de los hombres desde un punto de vista protofeminista. Si no se trata de una novela totalmente feminista es porque Clara hasta cierto punto tiende a colaborar con su propia degradación y no se la ve en realidad como un personaje trágico. Dos aspectos más de la novela merecen nuestra atención. Uno es que el sueño de amor que persigue Clara nunca está ridiculizado ni presentado en términos de un absurdo sentimentalismo. Como Greg Reeves en *El plan infinito* de Allende, ella busca afanosamente el amor y la ternura sinceros. Sus esperanzas y presuposiciones poco tienen en común con las de los personajes del Boom. El otro elemento digno de notar en *Hay que sonreír* es su total referencialidad. Más tarde, Valenzuela modificará esporádicamente su apego al neorrealismo del posboom, pero aun así, quince años más tarde dirá: «Creo que la tarea fundamental del escritor es hablar de lo que sucede»[21], afirmación típica del posboom.

Entre 1966 y 1983 hubo una serie de gobiernos autoritarios en Argentina y, como resultado, Valenzuela, como otros escritores del posboom, se radicalizó. Sin embargo, su relación con el nuevo movimiento resulta más problemática que la de Allende y Skármeta, a causa de su desarrollo zigzagueante y su rechazo de toda ideología simplista. Según ella, el escritor debe funcionar como testimonio (otra idea central del posboom), pero no debe ocupar un terreno ideológico totalmente seguro. Más bien, debe interrogar e inquietar al lector, impulsándolo a darse cuenta de lo que preferiría olvidar. Como Cortázar, a quien admira, Valenzuela afirma en su «Little Manifesto» («Pequeño Manifesto») que «lo que llamamos la realidad normalmente va más allá de las

[21] Luisa Valenzuela, cit. Sharon Magnarelli, *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*, Nueva York, Lang, 1998, pág. 207. (Traducción mía.)

limitaciones tangibles y explicables»[22]. Eso, junto con su interés por el mito y la magia, derivan directamente del Boom. También Valenzuela hereda del Boom el deseo de «cuestionar el lenguaje» y de explorar «la posibilidad de significados múltiples que contiene el signo»[23]. Pero, por otra parte, cuando afirma que «el lenguaje es siempre político» y que «lo que producen los escritores latinoamericanos es en última instancia una suerte de literatura de denuncia»[24], revela claramente su filiación al posboom.

Tal filiación no resultó evidente hasta la publicación de los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* (1975), que Magnarelli (pág. 49) llama «seguramente uno de los libros más políticos de Valenzuela» (traducción mía). Entre tanto había publicado una colección de cuentos, *Los heréticos* (1967), y *El gato eficaz* (1972), obras que todavía pertenecen a la transición del Boom al posboom. En *Los heréticos,* varios cuentos («Proceso a la Virgen», «Nihil Obstat» o «El pecado de la manzana») descollan por su ataque abierto al catolicismo. Se ha sugerido que tal hostilidad prefigura el antagonismo posterior de Valenzuela hacia todo tipo de autoritarismo[25]. *El gato eficaz* fue escrita a finales de los años 60, cuando Valenzuela era becaria (con Néstor Sánchez, Gustavo Sainz, Fernando del Paso y otros) en el Programa Internacional de Creación Literaria de la Universidad de Iowa. Allí sucumbió a la tentación de imitar las innovaciones técnicas de los escritores del Boom. Según Cordones-Cook, en *El gato eficaz* «se intenta sustituir abruptamente la estabilidad de la percepción de una realidad ordenada y lógica por un campo móvil donde desaparecen *(sic)* la oposición entre lo verdadero y lo falso, entre la razón y la locura. Se plantea un universo sin normas»[26]. Salta a la vista la diferencia entre tal actitud y la de Allende, para quien es la literatura la que impone un orden ficticio en un mundo caótico. Por lo tanto, sería fácil interpretar la obra de Valenzuela en

---

[22] Luisa Valenzuela, «Little Manifesto», *Review of Contemporary Fiction,* 6, núm. 3, 1986, págs. 22-23. (Traducción mía.)

[23] Evelyn Picón Garfield, «Luisa Valenzuela» (Entrevista), en *Women's Voices from Latin America,* Detroit, Universidad Wayne State, 1985, págs. 150 y 153. (Traducción mía.)

[24] Picón Garfield, pág. 158, y Luisa Valenzuela, «So-Called Latin American Writing», en Steven Bell (ed.), *Critical theory. Cultural Politics and Latin American Narrative,* Notre Dame, Universidad de Notre Dame, 1993, pág. 218. (Traducción mía.)

[25] Nelly Martínez, *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela,* Buenos Aires, Corregidor, 1994, pág. 65.

[26] Juanamaría Cordones-Cook, *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela,* Nueva York, Lang, 1991, pág. 24.

términos posmodernistas. Pero en cuanto se la interpreta así, se enfatiza el hecho de que posboom y posmodernismo se encuentran en polos opuestos de la narrativa. El proceso de vuelta de Valenzuela a la protesta y la referencialidad nunca se lleva totalmente a cabo. Incluso en *Novela negra con argentinos* (1990), ella se refiere cautamente a «la llamada realidad» haciendo eco de Allende, Giardinelli y Skármeta. Pero *Aquí pasan cosas raras* marca un cambio decisivo. En el prólogo a *Open Door* (1988), una antología de sus cuentos en traducción inglesa, describe el terrorismo y la Guerra Sucia en la Argentina, así como la paranoia generalizada en el pueblo. Continúa: «Nació *Aquí pasan casas raras* y al mismo tiempo una nueva conciencia política. Y la acción»[27]. Luego a Gazarian Gautier, afirma: «el libro se convirtió en una metáfora de todo lo que sucedía [en Argentina] en aquel entonces»[28]. Mencionemos dos aspectos de este libro, cuya publicación coincidió con la fecha de nacimiento del posboom. Uno es que el tema de la opresión todavía tiene que tratarse indirectamente o por medio de la sátira (probablemente para engañar la censura). El otro es que Valenzuela no exime a los oprimidos mismos de la acusación de haber aceptado demasiado fácilmente la tiranía. Los cuentos «Camino al Ministerio» o «El don de las palabras» nos muestran no sólo la mentalidad abyecta de los jefes políticos y sus paniaguados, sino también el autoengaño y la corrupción moral del público, que adula a sus opresores con la esperanza de conseguir favores ilícitos, y que escucha embelesado las arengas trasnochadas del presidente de turno. Hay por tanto un elemento de ambigüedad irónica en la crítica social de Valenzuela que probablemente atenúa el impacto de algunos de sus cuentos cuando los comparamos con los de Allende o Skármeta. Pero cabe decir que ganan en términos de universalidad.

Si bien es de lectura menos difícil que *El gato eficaz*, la autora llama a *Como en la guerra* (1977) «un rompecabezas». Los intentos de solucionarlo por parte de varios críticos no han tenido mucho éxito, lo cual sugiere que no logra comunicar un mensaje claro. La traducción inglesa lleva una «Página Zero» omitida en la edición argentina. Nos explica que al protagonista, A Z, lo están torturando para conseguir información acerca de «ella». Se sabe luego que «ella», antes de trabajar como camarera y prostituta ocasional en Barcelona, había formado

[27] Luisa Valenzuela, *Open Door,* San Francisco, North Point, 1998, pág. ix. (Traducción mía.)

[28] Marie-Lise Gazarian Gautier, *Interviews with Latin American Writers,* Elmwood Park, Illinois, The Dalkey Archive Press, 1989, págs. 299-300. (Traducción mía.)

parte de un grupo de guerrilleros urbanos en Buenos Aires. Quizás la novela refleja los recuerdos de A Z suscitados por la interrogación. Está dividida en cuatro secciones: «El descubrimiento», «La pérdida», «El viaje» y «El encuentro». La primera se abre con un grito de «angustia por la raza humana»[29] que acompaña el nacimiento de «ella», quien representa un arquetipo de la humanidad. Luego, los datos acerca de «ella» resultan contradictorios, de modo que toda interpretación necesariamente deriva de la selección que hacemos de ellos. Como sea, parece probable que había actuado como guerrillera, que se había enamorado de un tal Navoni (quien reaparece en *Cambio de armas* y *Cola de lagartija),* que sufre el exilio, que colabora con A Z en una búsqueda, que asocia su militancia en Argentina con «esos tiempos cuando hubo ideales» (pág. 81), que tiene una hermana gemela odiada, que intenta «encontrarse a sí misma» (pág. 81) y que quisiera recobrar su sentido de pureza perdida. A este punto «ella» rechaza todo intento de imponer un sistema de causas y efectos a «la irracionalidad que implica la condición humana» (pág. 93). A Z concluye que ella abandonó un conjunto de ideales a favor de otro (no especificado) y que su búsqueda coincide con la propia de él. En la tapa de la primera edición se afirma, presumiblemente con el beneplácito de Valenzuela, que el tema subyacente de la novela es la búsqueda por parte de A Z de su propia identidad con la ayuda de un «yo diferente pero especular». En efecto, en la segunda sección, A Z sufre cierta disgregación de su personalidad, pero el narrador nos asegura que «llegará a buen puerto» (pág. 131). En la tercera sección, tras unos sueños simbólicos, sobreviene un momento en que las abstracciones dan lugar a problemas concretos: el hambre y la opresión. A Z descubre la parte de sí mismo que «tenía conciencia de las cosas y luchaba por una causa concreta» (pág. 162). La crítica parece no haberse percatado de que la última sección es distinta a las otras tres, siendo lineal y sin las complicaciones de la parte anterior de la novela. A Z se une a un grupo de insurrectos que atacan un santuario/fortaleza, dinamita la muralla y divisa un ataúd de vidrio que contiene a «ella». Todos los que han intentado interpretar *Como en la guerra* han mostrado cierta perplejidad ante sus contradicciones. Basta leer, por ejemplo, los comentarios por demás simplistas de Z. Nelly Martínez. En cuanto al episodio final, ni Magnarelli, ni Maci, ni Hicks lo han explicado de una manera convincente, pero parece evidente que A Z, quien representa tanto al hombre occidental en general como

[29] Luisa Valenzuela, *Como en la guerra*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1977, pág. 11.

al pueblo argentino en particular, logra superar la profunda división en su personalidad mediante el autoanálisis, la exploración del mundo mítico y la acción a favor de un nuevo ideal de vida. En el contexto de la Argentina de los años 60, *Como en la guerra* es un libro esperanzador.

Para comprender los cuentos de *Cambio de armas* (1982) hay que tener presente la distinción que establece Agustín en *Novela negra con argentinos* entre «cápsulas de vida» (relatos realistas), que él rechaza como primitivas, y «aquello que accede a la noble condición de metáfora»[30]. En este caso, las metáforas recurrentes que subyacen a los varios relatos tienen que ver con el amor, el temor y la victimización. «La palabra asesino» y «Cambio de armas» merecen un breve análisis. En el primer cuento, la protagonista anónima toma como amante a un criminal a quien espera redimir. Al descubrir que es un asesino, se da cuenta de que el temor puede generar una fuerte atracción. Ambos personajes esperan que su relación les llevará a una mejor comprensión de la propia personalidad. Pero «ella» llega a la conclusión de que «Nadie se encuentra»[31] a causa de que «no hay orden» (pág. 78): no existe un order moral objetivo. Siguiendo con su autoanálisis, «ella» comprende que su propia personalidad tiene un lado oscuro e inconfesable, lo que la ayuda a articular por primera vez la palabra «asesino», referida a su amante. Como ocurre en el curso de un tratamiento psicológico, ha logrado traer a la luz de la conciencia algo profundamente reprimido. «Ella» pudiera ser cualquiera de nosotros; pero es evidente que también representa al pueblo argentino y su atracción/repulsión por el autoritarismo violento: «la Guerra Sucia» fue una manifestación del lado oscuro de la personalidad nacional. «Cambio de armas», relato largo o novela breve, contiene una metáfora aún más explícita, aplicable tanto universalmente a la opresión de la mujer por el hombre cuanto localmente a la opresión de Argentina por los gobiernos militares. Laura, una guerrillera urbana, ha sido capturada y torturada por Roque, un coronel del ejército, a quien ella quiso asesinar. Ahora la tiene presa en un piso, en un estado de amnesia inducido por drogas, y vive maritalmente con ella. La novelita describe cómo Laura gradualmente recobra la memoria y la voluntad de actuar. Utilizando una serie de metáforas menores: una planta que crece, una ventana, un rebenque, una gotita de pintura coagulada, Valenzuela introduce sucesivos accesos de rebel-

[30] Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990, página 135.

[31] Luisa Valenzuela, *Cambio de armas*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1982, pág. 80.

día por parte de Laura que culminan cuando el régimen militar se derrumba y Laura apunta a Roque con la pistola que había usado antes. Como siempre en Valenzuela, hay una fuerte dosis de ambigüedad en el relato. Laura oscila entre la sumisión y el deseo de liberarse; Roque mezcla la ternura con el sadismo (y con asomos de masoquismo). Al contrario de Allende, Valenzuela nunca simplifica. Siempre subsiste en ella, como indica Geisdorfer Feal[32], una ambivalencia profunda gracias a la que los conflictos nunca se resuelven unilateralmente, sino que sólo asumen una nueva configuración (como ocurre tantas veces en la vida real).

Cola de lagartija (1983) nos ofrece una alegoría enigmática de la historia reciente de Argentina, vista en términos de magia y charlatanería, que permite a Valenzuela reciclar ciertas técnicas narrativas (la fragmentación, una diversidad de narradores y focalizaciones, una aproximación no mimética a la realidad sin nexos lógicos) heredadas del Boom, no ya como en *El gato eficaz* para deconstruir la realidad, sino para enfatizar la irracionalidad de los acontecimientos políticos. La «Advertencia» a la novela nos informa de que es necesario «intentar darle la palabra a tal irracionalismo, a ver si logramos entender algo de todo este horror»[33]. La intención de Valenzuela es bucear en el «Id» terrible de su país, que subyace al «Superego» represivo nacional. Implícita está la idea de que no es tanto éste, sino más bien aquél, lo que explica la brutalidad arbitraria de los gobiernos militares y, peor aún, la admiración irracional que el principio de la autoridad suscita en el pueblo.

El brujo, quien encarna la cara oscura de la realidad política argentina, opera en la novela como una fuerza misteriosa intrahistórica, ya reconocible en los peores aspectos del peronismo y todavía presente en la actualidad. Enfermo de paranoia y de ilusiones de grandeza, funciona como conarrador, al escribir una versión delirante de los acontecimientos en la que Valenzuela satiriza la crueldad, el egoísmo, la ignorancia y la imbecilidad de los militares, su huera retórica nacionalista, y también la credulidad absurda de las masas. El brujo existe en la novela como «la personificación de la histeria colectiva» (pág. 43) de un «país de avestruces» (pág. 140) que rehúye enfrentarse con su yo profundo. Sin embargo, la coexistencia de los dos narradores produce una

[32] Rosemary Geisdorfer Feal, «The Politics of Wargasm: Sexuality, Domination and Female Subversion in Luisa Valenzuela's "Cambio de armas"», en Terry Peavler y Peter Standish (eds.), *Structures of Power*, Albany, Universidad de Nueva York, 1996, pág. 162.

[33] Luisa Valenzuela, *Cola de lagartija*, 2.ª ed., Buenos Aires, Bruguera, 1983, pág. 7.

ambigüedad deliberada que pone sobre aviso al lector, advirtiéndole que todo enfoque unilateral de la realidad política de Argentina resultaría simplista. Aun así, en *Cola de lagartija* reconocemos la metáfora de un proceso casi mágico en el que la literatura podría desempeñar un papel en la lucha por cambiar la sociedad. Si bien por una parte la narradora manifiesta repetidas veces sus dudas acerca de la propia comprensión de la situación nacional que está alegorizando y acerca de la utilidad práctica de dedicarse a la narrativa en tal momento de la historia: «hablando de una telaraña que me atrapa, metiéndome en imágenes poéticas» (pág. 217), por la otra reconoce que la telaraña de la que habla refleja claramente el régimen militar, y que la novela es genuinamente referencial. Como Martínez Estrada anteriormente, Valenzuela atribuye una condición patológica a la Argentina, simbolizada por la «enfermedad psíquica» (pág. 229) del brujo. Pero no define una posible terapia. Al percibir el problema nacional en términos de la mentalidad de los argentinos, se condena a un reformismo cultural totalmente ineficaz, de manera que tanto Cordones-Cook como Gartner interpretan el final de *Cola de lagartija* en términos negativos[34].

Novela negra con argentinos (1990) empieza con un asesinato en Nueva York. Valenzuela explicó a Picón Garfield[35] que, si bien se sabe desde un principio quiénes son el asesino y su víctima, no se sabe el motivo del crimen y la búsqueda del motivo es el tema de la novela. La palabra-clave del título es «argentinos»: aunque ambientada en Nueva York, *Novela negra...* tiene que ver esencialmente con la Argentina. Los protagonistas son dos escritores argentinos, Roberta y Agustín (el asesino), quienes tratan de explicarse la aparente *acte gratuite* de éste. En las primeras tres partes de la novela, Valenzuela introduce una serie de subtemas que amplían (y complican) el tema central. Incluyen la relación entre el asesinato y la tortura y violencia en la Argentina de la Guerra Sucia, las reacciones de Agustín al crimen, y las de Roberta a él. Nunca sabemos si Agustín cometió de veras el asesinato (posiblemente para establecer un contacto más directo con la realidad horrorosa de su país) o si se trata de una alucinación. La novela funciona simultáneamente como una ficción pura y como una metáfora. No sabemos

[34] Cordones-Cook, *op. cit.*, pág. 80; Bruce G. Gartner, «Un regodeo en el asco: Dismembered Bodies in Luisa Valenzuela's *The Lizard's Tail*», *Indiana Journal of Hispanic Studies*, 2, núm. 2, 1994, pág. 205.

[35] Evelyn Picón Garfield, «Interview with Luisa Valenzuela», *Review of Contemporary Literature*, 6, núm. 3, 1983, pág. 29.

hasta qué punto las dos son compatibles, ni si el lenguaje (ya que «la letra impresa lo embadurna todo»)[36] clarifica u oscurece la frontera entre la realidad y cualquier intento de darnos cuenta de ella. Cuando, en el curso de una discusión de los años del terror en Argentina, Agustín afirma que «todos somos responsables» (pág. 74), parece sugerir que él como asesino, y Roberta como cómplice, representan al pueblo argentino. Varios críticos, entre ellos Magnarelli, Kerr y Cordones-Cook[37], relacionan el tema de *Novela negra...* con el lado oscuro de nosotros mismos y de toda colectividad. En la segunda parte de la novela cambia el tono. Los dos escritores empiezan a vislumbrar una solución a sus perplejidades, en ambos casos mediante las emociones. Sin llevar felizmente a cabo su búsqueda, parecen alcanzar una nueva visión de la causalidad. *Novela negra...*, ora afirma, ora cuestiona, ciertos aspectos del posboom. Trata metafóricamente la historia reciente de un país específico, reafirma la importancia del amor en medio de un mundo aterrador, utiliza elementos de un género popular, la novela negra, en una obra que pertenece a la «alta» literatura. Pero al mismo tiempo sugiere que la realidad es incognoscible, las motivaciones humanas inexplicables y el lenguaje siempre ambiguo. Es quizás la novela que más claramente ilustra lo difícil que era para los escritores del posboom sacudirse el influjo del Boom.

Realidad nacional desde la cama (1990), por el contrario, es una obra totalmente comprometida: una alegoría absurdista de la Argentina que Valenzuela encontró al volver a Buenos Aires después de una ausencia de diez años. «La Señora» comprende que, fuera de la ventana de su dormitorio en un Country Club donde hace una cura de reposo, sucede «algo que tendría que ver y no quiero, o algo que no quiere ser visto y yo lo intuyo»[38]. Existe la amenaza de un nuevo golpe militar que la gente se esfuerza por ignorar. «La Señora», que representa sobre todo a la burguesía, sufre de abulia y pereza. No opone resistencia ni a la insubordinación de la criada (léase el pueblo corrompido por los militares), ni a la propaganda televisiva, ni siquiera a la invasión de su habi-

[36] Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos,* Barcelona, Plaza y Janés, 1990, pág. 77.

[37] Sharon Magnarelli, «The New Novel/A New Novel: Spider's Webs and Detectives in Luisa Valenzuela's *Black Novel (with Argentines). Studies in Twentieth Century Literature,* 19, 1995, pág. 49; Lucille Kerr, «Novels and "Noir" in New York», y Juanamaría Cordones-Cook, «*Novela negra con argentinos;* The Desire to Know», ambos en *World Literature Today,* 69, núm. 4, 1995 (número dedicado a Valenzuela), págs. 733-739 y 745-751.

[38] Luisa Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama,* Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, pág. 26.

tación por la soldadesca. *Realidad nacional...* fue concebida originalmente como una obra teatral, pero le falta una contrafuerza a la de los militares. No hay un verdadero conflicto. Lo que domina la novela es el doble papel de «la Señora»: ya funciona como la narradora que observa y comenta, ya como la representante del pueblo gravemente amenazado. Otra vez, cuando escribe refiriéndose a la protagonista: «Pensar es peligroso, rememorar es mortal, le dice una voz interior y sabe que puede muy bien ser todo lo contrario... La parte que no quiere pensar se solaza, pero no es ni remotamente su mejor parte» (págs. 99-100), Valenzuela está reduciendo el problema argentino a un problema de mentalidad. Pero ¿cómo es posible cambiar la mentalidad de una nación?

Al nivel más profundo de la obra de Valenzuela existe la aspiración de encontrar algún «orden», de poder concebir el mundo como un cosmos comprensible en el que los ideales del amor, de la justicia, de la belleza, de la razón y de la solidaridad existen e influyen en nuestro comportamiento. Pero sospecha que «no hay orden», que «nadie se encuentra» y que «lo que no suele haber es eso que andas buscando: una explicación. Nunca vamos a saber exactamente cómo funciona el mecanismo»[39]. Sin embargo, ella continúa aferrándose tenazmente a la aspiración, a sostener que vale la pena luchar y creer que la literatura puede ayudarnos a comprender la parte reprimida de nosotros. Por eso pertenece al posboom.

Rosario Ferré (Puerto Rico, 1942)

Rosario Ferré merece atención como escritora del posboom a causa de su feminismo, de su actitud ante la sociedad puertorriqueña en el pasado y en la actualidad, y de su contribución a la crítica literaria hecha desde el punto de vista del nuevo movimiento. Conviene, en efecto, iniciar nuestra breve descripción de su obra con la mención de sus comentarios sobre Felisberto Hernández y sobre Cortázar. En su libro sobre aquél, *El acomodador* (1986), lo ve como un narrador que prefigura el Boom. Arguye que, apartándose de las preocupaciones por la realidad exterior y por los problemas específicos de Hispanoamérica típicas de los regionalistas, Hernández se volvió hacia la realidad interior del hombre, el misterio de la personalidad y la angustia existencial. Al

[39] *Novela negra con argentinos*, págs. 191-192.

afirmar que los cuentos tardíos de Hernández funcionan «sin intentar otra comunicación que la de la escritura misma»[40], indica que en ellos se prefiguran incluso las ideas de Sarduy una generación más tarde. Pero, para Ferré, Hernández es un escritor «cobarde» (pág. 25), en el sentido de que prefería contemplar el espectáculo del misterio y de la angustia, sin intentar formular una respuesta positiva, refugiándose en unas posturas exclusivamente literarias. En *El acomodador,* Ferré muestra su comprensión de los orígenes del Boom y de la herencia que dejó ese movimiento, pero también (como Skármeta) subraya las diferencias entre sus ideas y las de la generación anterior. En *Cortázar: El romántico en su observatorio* (1990), lo importante es la insistencia, desde la primera página, en la evolución de Cortázar hacia el compromiso político/social. Mientras «un gran número de [sus obras] se encuentran dedicadas al estudio del subconsciente, de ciertos problemas de la psique», otras, al contrario de las de Hernández, «se encuentran enfocadas hacia la denuncia y el enjuiciamiento de la realidad política latinoamericana»[41]. Llama la atención el deseo de Ferré de ver en Cortázar a un escritor cuya obra enlaza el Boom con el posboom. Recordemos que Skármeta escribió una tesis sobre Cortázar, quien también tuvo un gran influjo en Sainz. Se trata quizás del escritor del Boom más admirado por la siguiente generación. Ahora bien, cuando Ferré empieza a publicar no eran Hernández y Cortázar sus escritores predilectos. Eran Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Mary Shelley (la autora de *Frankenstein),* Silvia Plath, Julia de Burgos y la escritora feminista rusa Alexandra Kollentay. Bajo estos influjos, Ferré tomó conciencia de lo que llama «la voluntad de hacerme útil, tanto en cuanto al dilema femenino, como en cuanto a los problemas políticos y sociales que también me atañen»[42]. También, como Allende, se dio cuenta de la necesidad de incorporar a su obra todo lo que fuera útil para comunicar su mensaje, incluso cierta estridencia. «Como todo artista en fin», escribe, «la mujer escribe como puede, no como quiere, ni debe. Si le es necesario hacerlo rabiando y amando, riendo o llorando, con resentimiento o irracionalidad, al borde mismo de la locura y de la estridencia estética, lo importante es que lo haga» (pág. 39). Tal divergencia de los ideales de los escritores del Boom la sitúa en pleno posboom. Es una

[40] Rosario Ferré, *El acomodador,* Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986, página 71.

[41] Rosario Ferré, *Cortázar: El romántico en su observatorio,* San Juan, Cultural, 1990, pág. 13.

[42] Rosario Ferré, *Sitio a Eros,* 2.ª ed., Méjico, Mortiz, 1986, pág. 22.

escritora de los 70, la década, según ella, en la que se intensificó la lucha por el feminismo y por la liberación sexual, con el recurso a un tipo de lenguaje directo y hasta obsceno, y con más elementos de comicidad y de optimismo, en el esfuerzo por hacer valer los derechos de la mujer.

Fue, según confiesa, la cólera lo que la empujó a escribir. Su primer cuento, «La muñeca menor» (de *Papeles de Pandora* [1976]), es una fantasía que utiliza uno de los símbolos más conocidos de Felisberto Hernández: la muñeca. Pero ahora la fantasía no tiene nada de gratuito. Las muñecas simbolizan la cosificación de la mujer en una sociedad patriarcal. Pasivas, inmovilizadas, decorativas, se dejan manipular por los hombres, mientras en su interior pululan las «chinas» (camarones), que a su vez simbolizan las frustraciones que sufren. Se trata de un cuento totalmente distinto a los de Hernández. Su fecha confirma que los años a mediados de la década de los 70 fueron los primeros del posboom. Otro cuento famoso de Ferré, «Mercedes-Benz 220 SL» (también de *Papeles...),* contiene un ataque frontal contra la burguesía puertorriqueña, *nouveau-riche* e insensible a la pobreza de las masas. Un padre, ciego de felicidad en su nuevo coche costoso, mata por casualidad al propio hijo que, rechazando su estilo de vida vulgar y ostentoso, se ha ido a vivir con una chica del pueblo. La primera parte del cuento resulta toscamente melodramática, como a veces le sucede a Allende. Ilustra la vuelta del posboom hacia la literatura popular. Pero la segunda parte, en la que la amante del hijo informa a la madre de la muerte y el entierro de la víctima, sin revelar la identidad de éste, es altamente irónica. Otra vez nos percatamos de la rehabilitación en el posboom del ideal del amor, en este caso sin el sentimentalismo que siempre amenaza todo intento de atraer a un público menos sofisticado que aquel del Boom.

Los dos cuentos más feministas de *Papeles...* son «Cuando las mujeres quieren a los hombres» y «La bella durmiente». Ambos son clásicos del nuevo cuento hispanoamericano. El tema del primero es el influjo de la clase social (y, en Puerto Rico, el color de la piel) en la construcción de la personalidad. La mujer blanca y la querida negra de un hombre acomodado descubren sus afinidades. Hacia principios del cuento, leemos: «Nosotras, tu querida y tu mujer, siempre hemos sabido que debajo de cada dama de sociedad se oculta una prostituta... nosotras hemos sabido que cada prostituta es una dama en potencia», y «nos habíamos estado acercando, nos habíamos estado santificando la una a la otra sin darnos cuenta, purificándonos de todo aquello que

nos definía»[43]. Tales palabras implican cierto equilibrio entre las dos mujeres. Pero la querida sobrevive a la mujer y triunfa sobre ella, al convertir su casa alto-burguesa en una estupenda casa de putas. Isabel la negra, quien simboliza el poder que la mujer ejerce sobre los hombres a través de la sexualidad, representa una suerte de machismo al revés. Pero incluso ella necesita una sociedad patriarcal como su campo de operaciones y habrá tenido que aprender sus técnicas sexuales inicialmente de un hombre. No así María de los Ángeles en «La bella durmiente». Ella se rebela contra los valores artificiosos de la clase alta puertorriqueña convirtiéndose en una bailarina de ballet, una actividad autónoma que no necesariamente necesita un compañero. Obligada a casarse y a tener un hijo, María comete un último acto de rebeldía al inducir a su marido a hallarla en una situación comprometedora, lo que produce la muerte de ambos. Escribe Apter-Cragnolino: «la protagonista, desesperada entre el ser y el deber ser que le imponen, busca su propia muerte en un acto que expresa además la ira y el deseo de venganza contra aquellos que se ensañan contra ella»[44]. En el cuento, como en muchos cuentos de los escritores del Boom, hay una multiplicidad de recursos técnicos, pero en este caso no hay multiplicidad de significados. No se trata ahora de una realidad polifacética; se trata de una protesta airada contra la situación de la mujer.

Maldito amor (1988) es la saga breve del derrumbamiento de una familia enriquecida por la caña de azúcar que pierde su razón de ser cuando el capital norteamericano transforma la industria azucarera. Como descendiente de una tal familia, Ferré lamenta la desaparición de la vieja oligarquía y de su estilo de vida. Una parte de la novela tiene como narrador a don Hermenegildo, un tradicionalista romántico, quien representa el esfuerzo de don Julio por derrotar el capitalismo yanqui como si fuera una campaña heroica en defensa de la isla y de la raza. Falsifica —de buena fe— la historia. El resto del texto deconstruye la versión de Hermenegildo. Don Julio, el prócer, no es más que un mulato ávido de riqueza; su hijo Ubaldino, un politicastro sifilítico que no vacila en seducir a su propia nuera, Gloria; el nieto tiene fama de homosexual que corrompe a los obreros de su padre. Al final de la novela, Gloria saca a relucir todos los secretos vergonzosos de la familia mientras incendia la casa grande para acabar simbólicamente con la

[43] Rosario Ferré, *Papeles de Pandora*, 3.ª ed., Méjico, Mortiz, 1987, pág. 27.

[44] Aida Apter-Cragnolino, «El cuento de hadas y la *Bildungsroman:* Modelo y subversión en "La bella durmiente" de Rosario Ferré», *Chasqui*, 20, núm. 2, 1991, pág. 5.

dinastía. Si bien se subvierten todos los mitos del pasado puertorriqueño, no se reemplazan con otros más positivos. Ferré ha afirmado que el maldito amor del título de la novela se refiere al amor que siente un puertorriqueño por la patria. De ser así, tendríamos que interpretar la obra en términos de la decepción que sufren los isleños cuando su visión patriótica se estrella contra la realidad política y social. Se trata de una de las famosas «alegorías nacionales» que señala Fredric Jameson al intentar diferenciar la literatura del Tercer Mundo de la de los países metropolitanos.

Otra «alegoría nacional» es «La extraña muerte del capitancito Candelario», publicada con *Maldito amor.* Inspirado en parte por las ideas de René Marqués, quien, en su célebre ensayo «El puertorricano dócil», había criticado ásperamente a sus compatriotas por su dependencia pasiva de Estados Unidos, el cuento explora el probable efecto que tendría en la isla el que los norteamericanos decidieran cortar las amarras. Con tono sarcástico, Ferré divide a sus compatriotas en partidarios de la música rock, los que quieren prolongar la conexión con Norteamérica, y partidarios de la música salsa, los que quieren la independencia. Entre las dos facciones, Candelario, entristecido por «la naturaleza tímida y apocada de su pueblo»[45] que hace que los puertorriqueños esperen que Washington les regale la autonomía en vez de conquistarla, ocupa una tierra de nadie. Cuando se niega a tomar partido, lo asesina un ex amigo, el teniente Fernández. Aparentemente, pues, el cuento pertenece al género del melodrama político que también ha cultivado Isabel Allende. Candelario parece desempeñar el papel de chivo expiatorio de la codicia y la cobardía de la oligarquía de la que proviene. Pero aunque ingenuo, no es tonto. Critica a los industrialistas que se marchan con sus capitales a Estados Unidos en vez de colaborar con el movimiento independentista, y se opone a la represión violenta de las masas. Cuando lo matan a sangre fría, su muerte abre un proceso que llevará a un régimen dictatorial. Ferré no logra armonizar satisfactoriamente sus aspiraciones a la independencia de Puerto Rico con sus reservas mentales acerca de la manera de conseguirla y de mantenerla. Pero tanto el tema político como el empleo de la música pop para indicar (y ridiculizar) las dos facciones en la isla conectan este cuento con el posboom. También típico de la corriente central del movimiento es otro cuento, «El libro envenenado» de *Las dos Venecias* (1992), que también contiene una alegoría del Puerto Rico moderno, en la que

[45] Rosario Ferré, *Maldito amor*, México, Mortiz, 1986, pág. 174.

la mentalidad práctica y emprendedora de un personaje del pueblo, Rosa, contrasta con el tradicionalismo y la pasividad soñadora de su marido y de su hijastra. Ferré parece querer denunciar la tendencia de volverse de espaldas al pasado de la isla, sin tener nuevos valores e ideales que pudieran reemplazar a los viejos.

La casa de la laguna (publicada en inglés en 1995; edición española de 1996) es una obra mucho más ambiciosa que *Maldito amor.* Vuelve a desarrollar una serie de temas ya presentes en la obra anterior de Ferré: la situación político-social en el Puerto Rico moderno, el antagonismo entre la generación joven y la vieja, el racismo, el feminismo y las cuestiones de la identidad personal y nacional. Utilizando un enfoque semejante al de Carpentier en *La consagración de la primavera,* Ferré entrelaza la saga de una familia, la de la narradora, Isabel y su marido Quintín, con la historia de Puerto Rico desde que pasó a ser un satélite de Estados Unidos. Los comentarios de Quintín, insertados en la narrativa de su mujer, cumplen una doble función. Por una parte, recuerdan al lector los peligros en los que ella incurre al ficcionalizar la historia desde su punto de vista personal. Por otra, nos ofrecen una perspectiva distinta de la difícil experiencia matrimonial de la pareja. En otros momentos, la voz narrativa pasa algo torpemente de Isabel a un narrador en tercera persona, pero de esa manera se evita ofrecer una versión unívoca de los acontecimientos. Como en «El libro envenenado», el relato se cuestiona a sí mismo y llama sin ambages la atención del lector sobre la naturaleza ficticia del texto.

La trama empieza con la llegada a Puerto Rico en 1917 del padre de Quintín, Buenaventura Mendizábal, y termina con la marcha de Isabel y el (probable) hijo ilegítimo de su marido, Willie, a Estados Unidos en los años 80. Hasta cierto punto, la novela describe un matrimonio fracasado. Hacia el final, Quintín, tras leer la mayor parte del manuscrito, afirma: «no es una obra de arte. Es un alegato independentista, un manifiesto feminista y, lo que es peor, falsea la historia». A lo que Isabel contesta: «Mi novela no es sobre política. Es sobre mi emancipación de ti»[46]. Es este tema el que añade interés humano a la obra. Quintín hereda de sus antepasados españoles «el genio atravesado de los conquistadores» (pág. 17) que lo empuja a cometer varios actos de violencia y de intolerancia en la novela. Por fin, tras destruir su matrimonio, trae su muerte a manos de su esposa. Se podría sostener que el matrimonio de Isabel y Quintín simbo-

[46] Rosario Ferré, *La casa de la laguna,* Barcelona, Emecé, 1996, pág. 408.

liza la «tragedia» (pág. 17) de la conquista de la isla por parte de los españoles.

El año de la llegada de Buenaventura a Puerto Rico, 1917, marcó la concesión de la ciudadanía estadounidense a los habitantes y el comienzo de una relación nueva y ambigua entre ellos y las autoridades en Washington. Ferré enfatiza la miseria humana, las enfermedades y el analfabetismo que persisten en la isla después de la derrota de España. Pero al mismo tiempo, el comportamiento feudal de los Mendizábal frente a los pobres, simbolizados por Petra, la criada negra cuya muerte está yuxtapuesta significativamente al fracaso del matrimonio de Isabel, ilustra el hecho de que «existían dos Puerto Ricos: uno que sufría una gran necesidad, y otro que disfrutaba de una enorme bonanza» (pág. 56). Los Mendizábal, mercaderes enriquecidos, pertenecen al segundo grupo. Su casa, cerca de la laguna de San Juan, destrozada y reedificada dos veces antes de ser quemada (como la Casa Grande en *Maldito amor)* por los insurgentes, manifiesta la riqueza y el despilfarro de su clase social, aun si tal riqueza fue el premio a mucho esfuerzo, a un fuerte espíritu emprendedor (y a la evasión de impuestos). Ya que en Puerto Rico, al contrario de Cuba, no hubo una revolución, la evolución política documentada por Ferré no es semejante a la que vemos en *La consagración de la primavera.* Efectivamente, termina con un estado de equilibrio entre las fuerzas en contención, acompañado por estallidos periódicos de violencia, a los que Isabel sencillamente vuelve la espalda cuando (como Ferré misma) decide emigrar a Estados Unidos. Este aspecto de la novela, no obstante el dramatismo del último capítulo, produce un anticlímax, sin ninguna indicación de cambios positivos en el futuro. Isabel se resigna a aceptar como inevitables las divisiones políticas de sus compatriotas y cuando se marcha nada se ha hecho para resolver los problemas sociales y raciales de la isla.

Las quejas de Quintín de que «el manuscrito [de *La casa de la laguna]* estaba plagado de prejuicios feministas» (pág. 122) y de que «los villanos eran siempre los hombres» (pág. 123) muestran que Ferré se esfuerza por introducir un elemento de autocrítica en el libro. Pero aun sin eso se puede ver que el feminismo es aquí tan ambiguo como el comentario político. Quintín se equivoca: las mujeres no se comportan mejor que los hombres. La madre de Quintín se casa con su padre a causa de, y no a pesar de, su machismo exagerado (y paga su falta de previsión a un precio muy alto); las ideas de la abuela activista a quien Isabel adora son totalmente contradictorias; Ermelina Quiñones, tras un periodo de activismo, termina (como Rosa en «El libro envenena-

do») adulando la vanidad de la alta buguesía. Isabel misma sigue casada con Quintín, a pesar de la atmósfera asfixiante que rodea a su familia, el odio de la suegra, las locuras de los hermanos y las hermanas de su marido, y las infidelidades de éste, durante casi treinta años. Aunque al final queda como responsable de su muerte, y aunque escribir la novela es hasta cierto punto un acto de venganza contra el clan de los Mendizábal, ella no ganaría las simpatías de una feminista convencida. Quintín incluso sugiere que Isabel comparte la intensidad de las emociones y la capacidad de violencia que le atribuye a la familia de él. Al fin y al cabo, ¡sus antepasados eran corsos!

En realidad, se respira en *La casa de la laguna* una atmósfera de desencanto y de rechazo de todo compromiso ideológico; quizás también de rechazo de todo compromiso emocional. «Nuestras pasiones ocultas, nuestras emociones ambiguas, nuestras preferencias inexplicables, de eso trata la verdadera verdad», escribe Isabel al final, «Y eso son los temas de la literatura» (pág. 333). Fijémonos en los adjetivos: «ocultas», «ambiguas», «inexplicables». En otra parte de la novela, Isabel subraya «lo importante que [es] poder transformar nuestras experiencias más dolorosas a través del arte» (pág. 215). Nos quedamos con la impresión de que el dolor que Ferré transforma aquí en literatura es el dolor de haber aprendido, con la madurez, que los ideales de la juventud no resisten al tiempo y a la experiencia de la vida. En *El coloquio de las perras* (1992) había criticado a los escritores del Boom por haber seguido utilizando estereotipos femeninos en sus novelas, aun cuando cuestionaban otras convenciones. Está claro que en Isabel, de *La casa de la laguna,* ha «intentado entrar en la subjetividad femenina»[47] y, como Allende y Valenzuela, había tratado de superar en esto a los escritores de la vieja generación.

Tras apartarse del influjo temprano de Felisberto Hernández y Cortázar, Ferré se dirigió hacia zonas de la realidad que consideraba más pertinentes a sus propios intereses literarios: sobre todo asociamos con ella el feminismo y la exploración de la situación puertorriqueña, temas que evita tratar con maniqueísmo simplista. Como Skármeta y Sainz, hereda del Boom una casi obsesión con el lenguaje, y como Valenzuela no rehúye la experimentación. Pero eso no quita que pertenezca al posboom y a aquel nutrido grupo de escritoras que ha estado a la vanguardia de la novísima narrativa.

[47] Rosario Ferré, *El coloquio de las perras,* Méjico, Sersa, y Silver Springs (Maryland), Lietral Books, 1992, pág. 18.

Gustavo Sainz (Méjico, 1940)

Pocos escritores han contribuido tanto al posboom como Gustavo Sainz. *Gazapo* (1965) es por excelencia la novela que trata la nueva manera de ser de los jóvenes, tema tan característico del movimiento. *La Princesa del Palacio de Hierro* (1974) es la obra maestra cómica de la novísima narrativa. Finalmente, *A la salud de la serpiente* (1988) contiene un compendio de las ideas y actitudes de los escritores que vamos comentando y es un libro clave que explica tantos aspectos de su obra. *Gazapo* marca un hito en el desarrollo de la narrativa moderna mejicana. En palabras del autor, es «un reportaje vívido del sistema de vida de jóvenes de la clase media de esta ciudad de México», cuyo mérito principal es «haber incorporado a la literatura mexicana el lenguaje cotidiano de la gente común y corriente»[48]. Recordemos que Skármeta incluye a Sainz entre los escritores importantes de su generación y que entre las características de su narrativa figuran la exuberancia, la liberación sexual de los jóvenes y la coloquialidad. Según José Agustín, otro novelista mejicano contemporáneo de Sainz, *Gazapo* «trata básicamente de la iniciación de un joven a la madurez. Sainz tenía poco más de veinte años cuando escribió la novela y fue en México uno de los primeros autores que escribieron acerca de la juventud siendo todavía joven él mismo... manifiesta una frescura, una vitalidad, una autenticidad que es casi imposible reproducir en la edad adulta»[49]. La comicidad y la irreverencia de *Gazapo,* siempre según Agustín, produjeron sentimientos de alarma y ultraje en la generación más vieja (sentimientos que Sainz iba a satirizar sin compasión en *A la salud de la serpiente*, veintitrés años más tarde). Poco después de la salida de la novela, Sainz explicó a Emmanuel Carballo que en ella hay dos argumentos conectados entre sí. El primero describe el intento fracasado de Menelao, el protagonista, de alejarse de su familia y vivir independientemente. El segundo es «la crónica desenfadada de una seducción»[50] que involucra a la amiga de Menelao, Gisela, y que fracasa también. Como Skármeta, Sainz indaga en el modo de ser despreocupado e irresponsable de unos chicos de la pequeña burguesía que rechazan el mundo sofocan-

[48] Gustavo Sainz, *A la salud de la serpiente*, Méjico, Grijalbo, 1988, pág. 54.

[49] José Agustín, *Contemporary Mexican Fiction. Three Lectures: Literature and Censorship in Latin America Today*, Denver, Universidad de Denver, 1978, pág. 23. (Traducción mía.)

[50] Gustavo Sainz, *Gustavo Sainz*, Méjico, Empresas Editoriales, 1966, pág. 5.

te, hipócrita y moralista de los adultos. También como en el caso de Skármeta, tal indagación implica una confianza cauta en «esta realidad que por comodidad llamamos realidad», o lo que Sainz llama «cierto nivel de confianza en la disponibilidad de la realidad»[51]. La palabra «gazapo» significa una mentira o un engaño: está referida tanto a ciertos aspectos de la vida adolescente de Menelao como a las historias llenas de fantasías sexuales que sus amigos se cuentan unos a otros. Gyurko, quien interpreta la novela erróneamente como si fuera una novela del Boom, subraya la presencia de la fantasía y sostiene que «el relato en su conjunto afirma la libertad del autor de crear su propio universo»[52]. Sainz mismo rechaza tal enfoque en su entrevista con Rodríguez Monegal[53]. Mejor es el enfoque de Brown, quien reconoce que «el verdadero meollo» de la novela está constituido por la crisis adolescente de Menelao[54]. Según Brown, en *Gazapo* existen tres ejes narrativos: primero, el intento de seducir a Gisela, que funciona como un rito de transición en el que Menelao busca alejarse de su pasado de niño; segundo, su aspiración a forjarse un futuro de adulto en el «espacio simbólico» del piso que ahora ocupa; tercero, su pelea con Tricardio, en la que oscila entre el infantilismo y cierto nivel de madurez. En todos esos casos, Menelao tiene que habérselas con situaciones que generan ansiedad y tensión, y que lo preparan para su vida adulta. No hay, al contrario de lo que sostiene Gyurko, ninguna «demolición» de la realidad; por el contrario, los verbos que suele utilizar Sainz: «fijar», «fotografiar», «grabar», etc., y la noción que conllevan de preservar el recuerdo de sus experiencias juveniles para el futuro, pregonan la confianza de Sainz en la idea de un universo cimentado en un sistema de causas y efectos, en una realidad que está objetivamente «allí», invulnerable al escepticismo de los escritores del Boom.

Obsesivos días circulares (1969), según Sainz, «es una novela sobre los abusos del poder, sobre la violencia urbana, sobre la educación en México, sobre la aniquilación de la pareja en pro del grupo erótico, sobre obsesiones de toda índole y desde luego sobre el problema mismo de la novela, la validez de la belleza literaria y la inutilidad de la denun-

---

[51] Gustavo Sainz, «Carlos Fuentes: A Permanent Bedazzlement», *World Literature Today*, 57, núm. 4, 1983, pág. 569. (Traducción mía.)

[52] Lanin Gyurko, «Reality and Fantasy in *Gazapo*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 8, 1974, pág. 145. (Traducción mía.)

[53] Emir Rodríguez Monegal, «Gustavo Sainz», en *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila, 1968, pág. 259.

[54] James W. Brown, «*Gazapo*, modelo para armar», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 3, núm. 2, 1973, pág. 243.

cia» (Rodríguez Monegal, pág. 262). Observemos la contradicción: por una parte, se trata de una novela social; por otra, de una especie de metanovela que revela la futilidad del compromiso social en la narrativa. Como Valenzuela, Sainz se debate entre la tentación de conformarse con la herencia del Boom y el deseo de protestar contra todo lo que ve a su alrededor. Lo que relaciona *ODC* claramente con el posboom es la descripción de la vida de la clase media en Méjico, dominada por la violencia, el crimen, la codicia, la hipocresía y la autoindulgencia. Terencio, el protagonista, a pesar de ser un escritor de cierto prestigio, trabaja como conserje en una escuela de mujeres regida por monjas, pero propiedad de un jefe político, Papá la Oca. Este utiliza el local para esconder a uno de sus pistoleros más peligrosos y para organizar episodios de *voyeurisme,* en los que sus invitados contemplan a las alumnas mientras éstas se cambian el vestido. Varios episodios revelan la brutalidad de la policía, la corrupción de las monjas, la obsesión por la autogratificación de la clase acomodada mejicana y las siniestras maniobras de Papá la Oca y sus criminales aliados.

Todo eso, según Decker[55], lleva a Terencio a la paranoia y a la angustia. En efecto, cabe leer *ODC* de esta manera. Pero el tipo de trabajo a que se resigna Terencio, su colaboración con Papá la Oca, el humorismo y la fantasía en los que se refugia y sobre todo sus obsesiones eróticas no parecen indicar ni temor ni desesperanza. Lo que le deprime es el descontento consigo mismo, el hecho de que se sienta «inútil, cansado, sucio de remordimientos... insatisfecho»[56] y quizás más todavía su sospecha de que la vida es incomprensible. Al final, en un avión en medio de los pistoleros de Papá la Oca, quienes posiblemente han recibido órdenes de hacerlo desaparecer, se pregunta: «¿De qué dependió mi arribo a esta máquina ronroneante? ¿De qué insignificante, pinche movimiento, decisión, chingadera?» (pág. 247). No hay respuesta. Como Valenzuela, Sainz reconoce que no estamos programados como para saber cómo funciona el mecanismo que rige nuestro destino. Pero como Molly Bloom, al final del *Ulises* de Joyce, libro que lo acompaña siempre como un amuleto, Terencio, en las últimas páginas de *ODC,* se siente capaz de pronunciar el gran «sí»: de aceptar la vida tal como es.

En *La Princesa del Palacio de Hierro* (1974), como en *ODC,* predomina el monólogo como recurso narrativo. Esta vez se trata de monólogos telefónicos de una mujer de la clase alta mejicana que evoca su

[55] David Decker, «*Obsesivos días circulares:* Avatares del voyeur», *Texto Crítico,* 9, 1978, págs. 95-116.

[56] Gustavo Sainz, *Obsesivos días circulares,* Méjico, Mortiz, 1969, pág. 160.

vida pasada desde principios de los años 50, cuando tenía unos quince años, hasta mediados de los 60 cuando, ya casada, mira hacia atrás a sus años dorados. Swanson[57] sostiene convincentemente que el tono de su narración está impuesto por su frustración con la vida adulta y que posiblemente se trate de una fantasía, «una alternativa ficticia» a la banalidad de su existencia como dama de la alta burguesía. De todos modos, ella se presenta a sí misma como una inocente en medio de los beneficiados de la revolución fracasada en su país. «Me consideraba y creo que ahora también me considero», afirma, «bueno, que era buenísima, que era una niña de lo más bueno que hay en el mundo»[58]. Los demás personajes (amigas y amigos, amantes, parientes y conocidos) forman dos grandes grupos. Los jóvenes, todos de clase adinerada, se dedican a divertirse con drogas, aventuras sexuales, episodios de violencia criminal y otros pasatiempos más o menos peligrosos. Los mayores explotan su posición de privilegio económico o político, brindando a sus hijos un espectáculo de corrupción, de búsqueda de gratificación inmediata y de falta de escrúpulos. En el ápice de la sociedad están el presidente y sus ministros, quienes ejercen el poder sin preocuparse por sus responsabilidades. El cuadro de la vida mejicana, sólo parcialmente enmascarado por el humorismo, es desolador. El padre de la Princesa muere en un incidente conectado con el juego. También mueren violentemente su tío, tras haber violado a la amiga más íntima de la Princesa, la cual sin embargo acepta convivir con él, y en cierto momento le rompe una pierna en el curso de una pelea. Al tío le venga su guardaespaldas, quien mata a dos de los policías involucrados en la muerte de su patrón. La madre de la Princesa, incomprensiva y sin cariño, enloquece después de perder a su marido. Su hermana, tía de la Princesa, se casa con un criminal nazi. Otra tía se convierte en ladrona de tiendas, mientras el hermano de la Princesa, totalmente sin seso, cuenta en su haber no menos de seis coches totalmente destruidos en incidentes causados por su irresponsabilidad. De sus amigos la Princesa comenta, sin darle mayor importancia: «una de nosotras iba a cometer un crimen, y otra a abortar cuatro veces, y otra a volverse loca» (pág. 11). Entre sus amigos, los que no son drogadictos practican el crimen como deporte. La Princesa, como Terencio en *ODC*, evita pronunciar juicios, limitándose a describir el largo catálogo de episodios

[57] Philip Swanson, *The New Novel in Latin America*, Manchester, Universidad de Manchester, 1995, pág. 120. (Traducción mía.)

[58] Gustavo Sainz, *La Princesa del Palacio de Hierro*, 6.ª ed., Méjico, Ediciones del Océano, 1982, pág. 78.

de violencia, criminalidad y escualidez moral como ilustrativo de «pequeños defectos nacionales» (pág. 242). Pero el contraste entre su bondad e integridad moral y la vida en torno a ella conforma un cuadro suficientemente claro. Personalmente, ella se queja de tener «unos problemas muy serios» (pág. 202) y de no comprender la causa de su infelicidad. Es una mujer ambigua y compleja, lo que añade un elemento de interés psicológico a la novela; pero ni eso ni la crítica social constituyen su atracción primordial. El éxito de *La Princesa...* estriba en la variedad riquísima de incidentes horrendos, dramáticos y cómicos y la galería de tipos humanos estrambóticos que contiene, pero sobre todo en el delicioso estilo oral de la Princesa. Estamos en pleno posboom: el tema de la vida de los jóvenes, el ambiente urbano, la linealidad y el ritmo rápido narrativo, el énfasis en la sexualidad, la espontaneidad, la coloquialidad y la exuberancia hace que *La Princesa...* sea una de las novelas que mejor representan el movimiento.

En *Compadre Lobo* (1977) advertimos la misma ambigüedad que existe en las novelas anteriores y que culmina en *A la salud de la serpiente*. El comportamiento de los protagonistas, el narrador y su amigo Lobo, contrasta singularmente con su inquietud íntima, rayando en la desesperación. Ellos nos recuerdan irresistiblemente a Silvio, de *El juguete rabioso* de Arlt, quien prefigura a casi todos los personajes jóvenes del posboom. Como él, están buscando su propia personalidad auténtica a través de experiencias a veces crueles o autodegradantes. No se trata de meros gamberros. El narrador se convierte —sorprendentemente— en un escritor profesional, mientras Lobo alcanza el éxito como pintor. El problema de Sainz es el de resolver la contradicción entre lo que ellos hacen y lo que llegan a ser. El símbolo central de la novela es la noche, que implica para Lobo «los misterios que se oponían y que dominaban *eso* que a veces era él»[59]. Como Valenzuela, Sainz explora aquí el «lado oscuro» de la personalidad humana, la «potencia oscura» que hace de Lobo «un hombre de la noche» (págs. 232-233). Hay en él una atracción al nihilismo, una tentación de abandonarse a sus bajos instintos, de cometer una «traición absoluta a la existencia» (pág. 233). Pero es forzoso insistir en la diferencia entre Lobo (y con él los otros personajes jóvenes de la narrativa del posboom) y los del Boom, como el Jorge Malabia de Onetti, el Castel de Sábato o el Zavalita de Vargas Llosa. El *background* del «residuo permanente de angustia» (pág. 41) de aquellos es ahora el deporte, las películas, la música pop y el gamberris-

[59] Gustavo Sainz, *Compadre Lobo*, 2.ª ed., Méjico, Grijalbo, 1977, pág. 13.

mo adolescente. Otra diferencia refiere al amor y al sexo, los cuales, como en Skármeta, ofrecen momentos epifánicos de plenitud. Incluso cuando Lobo inicia una relación homosexual con otro pintor, le brinda sentimientos de liberación y de renovada motivación artística. El narrador de *Compadre Lobo* atribuye los excesos y el deseo de «transgredir todas las prohibiciones» (pág. 66) de los jóvenes al hecho de que «no hay orden» (pág. 148) en la existencia. Pero en el momento mismo en que afirma que él y Lobo no pueden orientarse en la vida, los dos se integran cada vez más en la sociedad, descubriendo, al nivel personal, la armonía que creían irremediablemente perdida. Como otras novelas del posboom, *Compadre Lobo* termina positivamente. Lo que sigue siendo problemático en *Compadre Lobo* es el lenguaje, «un misterioso tráfago de símbolos y símbolos de símbolos» (pág. 177). En el Boom, el concepto de la novela como una hazaña verbal a menudo desplazaba el concepto de ella como una narración lineal y cronológica. Hemos visto, notablemente en *El gato eficaz* de Valenzuela, que la tendencia sobrevive en el posboom. En la siguiente novela de Sainz, *Fantasmas aztecas* (1982), se hace hincapié en lo que R. L. Williams considera lo primordial en el posmodernismo: la relación entre el signo verbal y la «verdad». Uno de los personajes, Claudia, se siente privado de «una realidad que le ofreciera signos, pruebas objetivas y compartidas con los demás de la realidad de sus percepciones»[60], lo cual, proyectado sobre el texto en su conjunto, tiende a reducirlo a «una especie de aventura de la percepción» (pág. 179) un tanto consternadora. El narrador, quien parece querer contarnos la historia de otra búsqueda de la identidad por parte del protagonista, Moctezuma, y a la vez postular una conexión entre el Méjico de hoy y el de los aztecas, se deja frustrar por la sospecha de que nuestras percepciones no son más que «vestigios de imágenes» (pág. 75) y de que nacen de ellas signos verbales que no necesariamente traducen la realidad. El resultado es una novela algo incoherente. E igualmente incoherentes son *Paseo en trapecio* (1985) y *Muchacho en llamas* (1987). Forman como un paréntesis en la obra de Sainz antes de que emprendiera una especie de inventario de sus ideas maduras en *A la salud de la serpiente*. En ambas novelas se expresa la misma inseguridad con respecto a la realidad de la personalidad y, por lo tanto, de la percepción. Las primeras palabras de *Paseo...*, «Como si», recurren obsesivamente, como si el narrador quisiera poner en tela de juicio la congruencia de lo que escribe con cualquier reali-

[60] Gustavo Sainz, *Fantasmas aztecas*, Méjico, Grijalbo, 1982, pág. 174.

dad posible. Tanto el zoólogo, protagonista de esta novela, como Sofocles (sin acento), el protagonista de *Muchacho en llamas*, que retoma el tema semiautobiográfico de *Gazapo*, nos parecen figuras borrosas, sin desarrollar, como si el novelista se hubiera metido en un callejón sin salida. En *Muchacho...*, el narrador rechaza con rabia todo arte que se propone «tranquilizar al hombre sobre el mundo» (pág. 96), y afirma categóricamente: «Estoy harto de historias que continúan obedeciendo los principios de la causalidad y el efecto» (pág. 111). Pero no encuentra una alternativa. Como en los casos de Sarduy y Elizondo, la experimentación rápidamente llega a su límite.

Quizás como consecuencia, *A la salud de la serpiente* es otra vez una novela relativamente lineal. Se trata de un homenaje al Boom (especialmente a Borges, Fuentes y Donoso) que es a la vez una obra arquetípica del posboom. El personaje central representa a Sainz, tal como se recuerda a sí mismo en la época en que estaba escribiendo *ODC* en la Universidad de Iowa. Describe su vida allí, sus recuerdos de juventud, el impacto de la masacre de Tlatelolco, sus ideas literarias, sus preferencias en cuanto a la música pop y las películas, sus amores y, en primer plano, una polémica que surgió en torno a *Gazapo* cuando la novela fue propuesta como texto escolar. Se reproducen cartas atribuidas a Fuentes, Donoso, Rodríguez Monegal y otros y hay innumerables referencias a otros escritores, desde Melville y Henry James hasta Butor, Barth, Semprún y Juan Goytisolo. Típico del posboom es un cambio de énfasis que va desde la noción de «un mundo desarticulado, permanentemente mentido, contradictorio, inaprensible»[61] hacia la concepción de la realidad de Henry James (citada en las páginas 685-686) según la que existe objetivamente, y no podemos ni olvidarla, ni negarla, ni prescindir de ella. En *A la salud...*, Sainz consigue armonizar la observación y la imaginación; lo que es más, trasciende los límites de su propio yo, entra en contacto amoroso con los demás y reconoce la validez de la lucha colectiva. A pesar de su longitud y su complejidad, *A la salud...* no intenta rivalizar con las novelas «totalizadoras» del Boom. En palabras que recuerdan las de Skármeta, Sainz se refiere a sí mismo como «a favor de lo cotidiano, de la sencillez, del coloquialismo, del buen humor, de la informalidad, de la intrascendencia» (pág. 79): todos, valores consagrados por el posboom.

Como en Skármeta, la «intrascendencia» no significa falta de seriedad o de compromiso. Pues, si el mundo en abstracto parece desarticu-

[61] Gustavo Sainz, *A la salud de la serpiente*, Méjico, Grijalbo, 1988, pág. 26.

lado e inasible, en 1968 tuvo lugar un acontecimiento por demás concreto, la masacre de Tlatelolco, que despertó a Sainz a una realidad «inverosímil y al mismo tiempo real, dolorosamente real» (pág. 96). Ya no se trata, como en *Cien años de soledad*, de una masacre que se pudo encubrir fácilmente y que sólo provoca en el cura de Macondo la reflexión de que todo, incluso nuestra propia existencia, es probablemente ilusorio. En este caso vemos otra vez cómo la cadena de sucesos horrorosos, acontecidos, sea en Méjico o Centroamérica, sea en el Cono Sur, obligaron a los escritores del posboom a concienciarse, radicalizarse y renovar la vieja tradición «cívica» de la literatura hispanoamericana. Dejando atrás el debate acerca de la realidad del yo y la referencialidad del lenguaje, Sainz, como Allende, Valenzuela, Skármeta, Ferré y los escritores de la literatura testimonial, siente la necesidad apremiante «de hablar, de denunciar, de acusar» (pág. 226). De pronto, la literatura se vuelve a concebir como un arma en la lucha ideológica y social, como algo que no sólo funciona «para volver verosímil la realidad, para ordenarla, para creer que se la entiende» (pág. 75), sino para abogar por «la comunicación, la solidaridad», como insiste dos veces el narrador (págs. 279, 293). Cuando al final el narrador decide marcharse de Iowa y volver a Méjico «para hacerle frente al subdesarrollo, al canibalismo intelectual, a la estupidez e ignorancia de la clase media idiota, a la corrupción» (pág. 386), su decisión es simbólica. Se evade del mundo de la literatura pura, el programa para escritores, y vuelve a la especificidad de su propio país. Por último, *A la salud...* recalca el neorromanticismo del posboom. Es el amor lo que reconcilia al protagonista con la vida y le proporciona la certeza incondicional de su propia existencia. Detrás de la solidaridad con los demás está el amor del narrador y su compañera, Ambrosia, amor que les da la sensación de hallarse «armónicos con el universo» (pág. 342). El título de la novela se refiere al mito del *Génesis:* el narrador brinda por la serpiente que tentó a Eva, porque su caída significa una caída en el amor y la sexualidad, a través de los que, en el momento del orgasmo, se logra superar la otredad del amante.

Retablo de inmoderaciones y heresiarcas (1992) es la contribución de Sainz a la «nueva novela histórica». Describe brevemente las experiencias de un profesor de matemáticas que cae entre las garras de la Inquisición a finales del periodo colonial. El protagonista anónimo representa a la *inteligentzia* mejicana de la época. Estudia al mismo tiempo a los escritores de la Antigüedad, las ciencias naturales y la filosofía crítica de Locke y Helvétius. Mitad dentro, mitad fuera de una cultura obsoleta, dominada por el fanatismo religioso, paga un alto precio por sus estudios de escritores heterodoxos y por su hostilidad a una oligar-

quía pseudointelectual que excluye sistemáticamente a los mejicanos del poder. Se trata de una novelita de lectura algo difícil; pero queda patente la intención satírica de Sainz. Objeto de su ataque es la mentalidad cerrada, ultraconservadora, de la época, cuya supervivencia en el siglo XX produjo la algarada en torno a *Gazapo* que ameniza la primera parte de *A la salud de la serpiente.*

La obsesión por la juventud que Sainz comparte con Skármeta y con otros escritores del posboom vuelve a aparecer en *Quiero escribir pero me sale espuma* (1997). Estamos otra vez en el mundo de *Compadre Lobo* y de la evocación nostálgica por parte de Sainz de la propia juventud, real o soñada. El protagonista es un escritor aún sin libro publicado que sobrevive a duras penas como periodista cultural, bohemio, irresponsable, mujeriego, pero en el fondo simpático, muy amigo de sus muchos amigos, sentimental y con un excelente sentido del humor. Nos dan la clave de la novela las palabras, en tono de burla afectuosa, del *alter ego* invisible del protagonista que funciona como narrador más o menos omnisciente: «La verdad es que hoy hasta sus memorias de esas tardes de amor son ridículas... ¿Quién en este vasto mundo le confesaría que fue un pendejo?... Él, que nunca supo apreciar el valor del dinero y su acumulación, distraído por las mujeres, la sensualidad, la literatura... La cosa fácil»[62]. Sainz describe, con un tanto de autoindulgencia semiautobiográfica, la vida de su protagonista, quien intenta escribir una novela acerca de la Revolución Mejicana y fracasa, intenta casarse y fracasa, intenta afirmarse como periodista y pasa de un empleo miserable a otro, pero quien, mientras tanto, se está empapando de experiencias vitales que van a alimentar sus libros futuros. Como en las obras tempranas de Skármeta, el tono es un tono de exuberancia, lleno de vitalidad. El protagonista vive hasta el máximo la vida amororosa, la vida hedonista, la vida del hombre siempre a la búsqueda de nuevas experiencias culturales, la vida (sobre todo) del escritor, profundamente consciente de las dificultades de ser un novelista en el periodo del posboom, con el imperativo de devolver la novela a la arena social, pero a sabiendas de que el lenguaje constituye una barrera casi infranqueable. Llama la atención la semejanza entre las características atribuidas en Méjico a «La Onda» de Margo Glantz en su famoso ensayo «Onda y Escritura en México: Jóvenes de 20 a 33» en el libro del mismo título[63] y las catalogadas por Skármeta en «Al fin y al

[62] Gustavo Sainz, *Quiero escribir pero me sale espuma,* Méjico, Plaza y Janés, 1997, página 156.

[63] Margo Glantz, *Onda y Escritura en México,* Méjico, Siglo XXI, 1971.

cabo...»: reacción contra el Boom, rebeldía generacional, interés por la cultura pop de los jóvenes, un nuevo sentido del humor, antisolemnidad, hincapié en el comportamiento sexual, etc. Con gran lucidez, Glantz indica la dificultad de distinguir netamente entre «Onda» y «Escritura». De hecho, Sainz ha oscilado siempre entre las dos tendencias, zigzagueando como Valenzuela entre experimentación y compromiso. Si fuera necesario probarlo, bastaría indicar *Salto de tigre blanco* (1996). La novela contiene una larga serie de fragmentos: «confesiones, heridas, palimpsestos, grafitis, murmullos, exorcismos, cavilaciones, monólogos, borraduras, citas, ejercicios, quebraderos, combinaciones e inquisiciones»[64], todos escritos en primera persona y atribuidos aparentemente a diferentes personajes u objetos. Le toca al lector ensamblarlos, si puede, con la ayuda de lo escrito en la tapa de la novela, que sugiere que el argumento tiene que ver con un solo matrimonio fracasado. Los hablantes principales, entonces, serán dos. Pero no hay conexiones explícitas entre un grupo de fragmentos y los demás grupos, salvo quizás en el tono, que suele ser triste, deprimido o incluso angustiado. Uno de los hablantes es una mujer madura divorciada. Otro, una mujer (¿la misma?) que acaba de intentar suicidarse y que se halla en una clínica psiquiátrica sin el apoyo ni de su marido ni de sus hijos. Otro es una estudiante (¿la misma a los veintiún años?) que tiene dos amantes diferentes y que teme estar embarazada. Habla también uno de sus amantes, que luego se transforma en un profesor de literatura hispanoamericana emigrado con su familia a Estados Unidos, donde vive entre estrecheces y deudas con una mujer infiel, permanentemente insatisfecha y deseosa de volver a Méjico. Más tarde reaparece como titular de una cátedra en Ciudad de Méjico. Hablan un rey de baraja, un barco velero, un espejo, un consolador de pilas de los que usan las mujeres para conseguir satisfacciones solitarias, un falo masculino, etc. En cierto momento alguien afirma: «Yo creo que en la literatura posmoderna, el lector no puede ignorar la importancia de las representaciones sexuales» (pág. 143). Y en efecto éstas abundan, como siempre en la obra de Sainz, pero ahora sin el significado epifánico que tenían en *A la salud de la serpiente*. Sirven para intrigar al lector, pero no encubren el hecho de que los pedacitos de este espejo astillado no parecen reflejar sino los problemas insignificantes de personas también insignificantes con los que el lector difícilmente logra identificarse. Es posible que Sainz se haya inspirado en el libro de Julia Kristeva *Histoires d'amour,*

[64] Gustavo Sainz, *Salto de tigre blanco*, Méjico, Mortiz, 1996, pág. 7.

según el que «el relato moderno» debe investigar aspectos emocionales del yo «sin orden, sin estructura, simple asociación libre, una *deriva*, un engranaje de sucesos narrativos» (pág. 267). Quizás sea posible, a condición de que el experimento no se prolongue mucho: en este caso se prolonga hasta llenar más de cuatrocientas páginas, antes de que los esposos se reconcilien.

Si en el fondo el posmodernismo en Hispanoamérica significa ante todo llevar adelante el experimentalismo de los escritores del Boom, *Salto de tigre blanco* es sin duda una novela posmoderna. Pero eso no quita que, en última instancia, el autor de *Gazapo*, de *La Princesa del Palacio de Hierro* y de *A la salud de la serpiente* tiene forzosamente que figurar entre los escritores del posboom.

Laura Esquivel (Méjico, 1950)

Como agua para chocolate (1988) tiene ciertas semejanzas con las novelas de Isabel Allende, sobre todo porque de nuevo los personajes femeninos tienden a ser más fuertes que los masculinos. En los años 90 esta novela tuvo un éxito enorme, se traadujo a treinta idiomas y se vendió en más de treinta millones de ejemplares. Se trata de una parodia de la novela por entregas en revistas destinadas a mujeres de la clase media. Debido a su carácter aparentemente transgresor y subversivo, la obra fue recibida con entusiasmo en círculos feministas y se la ha descrito como un ataque abierto al patriarcado, al machismo, al poder represivo de las normas sociales tradicionales en general e incluso como una celebración posmoderna de lo femenino. Mezclando recetas de cocina y descripciones de remedios caseros con una serie de episodios melodramáticos y sentimentales, la novela cuenta la vida de Tita de la Garza, la hija menor de Mama Elena, una especie de Bernarda Alba mejicana. Esta, siguiendo la tradición familiar, le prohíbe casarse, ya que, como anuncia en el primer capítulo: «por ser la más chica de las mujeres, a ti te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte»[65]. Como consecuencia, el novio de Tita, Pedro, se ve obligado a casarse con la hermana de ésta, Rosaura, para poder vivir cerca de su ex novia. Rosaura acepta pasivamente el papel tradicional de esposa y madre, y, previsiblemente, tiene una vida infeliz. Por fin muere de congestión estomacal entre el olor nauseabundo de sus flatulencias. La otra

[65] Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*, Méjico, Planeta, 1989, pág. 17.

hermana, Gertrudis, tras haberse fugado de casa desnuda, tiene una vida aventurera como prostituta y soldadera que culmina cuando se convierte en una «generala» de las tropas revolucionarias villistas. Mientras tanto, Tita se queda en casa hasta que enloquece a causa de la tiranía de su madre. Curada, se enamora de su médico, pero lo rechaza a favor de Pedro, que muere en sus brazos después de una noche de amor. Tita se suicida.

Es evidente que cabe interpretar *Como agua para chocolate* en términos de la problemática de la identidad femenina en una sociedad tradicional y de la celebración de la sabiduría feminina que triunfa sobre las reglas de comportamiento impuestas por tales sociedades. Así la interpreta, en efecto, María Elena de Valdés[66]. Pero otros críticos, empezando con Antonio Marquet[67], han cuestionado tal enfoque. Si bien Esquivel deconstruye el relato sentimental con la esperanza de concienciar a sus lectoras (y también a sus lectores), no todo cuadra perfectamente con su deseo aparente de comunicar su desacuerdo con la situación tradicional de la mujer mejicana. Al fin y al cabo, Tita nunca sale del ámbito tradicionalmente reservado a la mujer: la cocina. Su rebelión no está relacionada con la problemática de clase o de raza, tan prominentes en Méjico. Su capacidad de dar de mamar a su sobrino sin haber dado a la luz parece ensalzar un concepto heroico de la maternidad, en perfecta consonancia con la tradición. A causa de estos y otros aspectos, la novela, según García-Serrano, más bien «recupera y reafirma las caracterizaciones y roles que el discurso patriarcal había impuesto a la mujer» (pág. 195). Por último, el uso de recursos mágico-realistas parece simplemente lúdico, desconectado como está de toda crítica del realismo. Como en *La Casa de los Espíritus* de Allende, no resulta fácil integrarlo en lo que presumimos es la intencionalidad predominante de la autora.

En *La ley del amor* (1995), la acción transcurre en el lejano futuro. Es la historia de la búsqueda de su alma gemela por parte de la heroína, Azucena. A través de una nueva serie de episodios cómicos, dramáticos y sentimental-eróticos, los poderes del mal y del amor, represen-

[66] «Como agua para chocolate», *World Literature Today*, 69, 1995, págs. 78-82. Véase también su excelente libro sobre las mujeres en la literatura moderna mejicana en general, *The Shattered Mirror*, Austin, Universidad de Tejas, 1998.

[67] Antonio Marquet, «¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel», *Plural*, 237, 1991, págs. 58-67. Véase también María Victoria García Serrano, «*Como agua para chocolate* de Laura Esquivel: apuntes para un debate», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 6/7, 1995, págs. 185-205.

tados respectivamente por el ángel custodio de Azucena y un demonio, luchan para controlar el destino de ella. Al final, lo que empezó con una violación durante la conquista de Méjico termina felizmente con el matrimonio (toman esposa incluso el ángel y el demonio) y el triunfo del amor sobre todos los obstáculos. Si *La ley del amor* tiene alguna importancia histórica dentro de la narrativa hispanoamericana moderna, es porque representa uno de los momentos culminantes de la vuelta al amor en el posboom, después de la ausencia del tema en el Boom. Por otra parte, sabemos que lo lúdico, muy presente en las dos obras primeras de Esquivel, forma parte integral del posmodernismo.

Ángeles Mastretta (Méjico, 1949)

Otra novela paradigmática del posboom es *Arráncame la vida* (1986) de Mastretta. Así como Ferré en *La casa de la laguna* critica las estructuras del poder de la burguesía puertorriqueña desde el ángulo de observación de una mujer sometida al sistema burgués y patriarcal, así Mastretta adopta el punto de vista de la mujer de un general de la Revolución Mejicana que, con sus cómplices, acapara el poder político y la riqueza del país en los años 30 y 40, para comentar irónica y paródicamente el periodo posrevolucionario. Como *La Casa de los Espíritus* de Allende, y *Como agua para chocalate* de Esquivel, *Arráncame la vida* (el título fue sugerido por una canción popular) mezcla el tema de la desmitificación de la vida política y social que rodea a las protagonistas con el de la rebelión contra el machismo imperante. El tema de la revolución traicionada es ya tradicional en la literatura mejicana. La originalidad de *Arráncame la vida* estriba en la manera en que los mitos revolucionarios y los discursos oficiales están parodiados, desde dentro, por la mujer de un gobernador y asistente de la presidencia, mientras a la vez, los supuestos héroes de la revolución aparecen como «un sinfín de peleles, cursis y viejos machos babosos»[68]. De Catalina, la protagonista, escribe Medina: «Si su boda es el primer paso oficial del proceso de dominación que Andrés Ascencio, su general y su marido, le impone, ella desarma esa autoridad desde la parodia; el humor es su estrategia textual de resistencia» (pág. 91).

[68] Rosario Peñaranda Medina, «Enunciar-denunciar desde los márgenes: Ángeles Mastretta en *Arráncame la vida*», en Sonia Mattalía y Joan del Alcázar (eds.), *Encuentro con América Latina*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993, pág. 95.

A Ascencio (su nombre, claro está, es simbólico), cacique machista, corrupto y sanguinario, se contraponen los amantes de Catalina, Pablo, el lechero, amigo de infancia, y luego Arizmendi, Vives y Quijano, hombres cultos, sensibles y comprensivos que suplen la ausencia de su padre, su auténtico novio eterno. Frente a ellos, su marido, en palabras de LeMaître, «llega a personificar los atributos populares del sapo como batracio repulsivo que contamina y envenena todo lo que toca (irónicamente al final de la novela, el sapo morirá envenenado por la princesa ya convertida en reina vengadora)»[69]. No hay que pasar por alto, sin embargo, que Catalina misma, aunque muestra cierta solidaridad esporádica con su sexo ayudando a otras mujeres víctimas del sistema, también es capaz de mostrarse cruel, vengativa y ávida. Si desprecia a algunas mujeres que están en su propia situación y la aceptan pasivamente, también ella saca todas las ventajas posibles de su matrimonio con un general, siendo sus únicos actos de rebeldía sus adulterios. Nunca se emancipa de veras.

Arráncame la vida, en la que algún crítico ha visto una novela posmodernista[70], en realidad muestra casi todas las características del posboom: accesibilidad al lector, predominio del argumento, preocupación por lo americano, espontaneidad, coloquialidad, feminismo, humor, etc. Aquí no hay ninguna «crisis de representación», ninguna «ruptura» con la novela tradicional. Lo novedoso es la voz femenina, despreocupada y subversiva, que nos describe el proceso de concienciación de Catalina, sin solemnidad pero sin encubrir los abusos y las violencias del Méjico de los nuevos caciques posrevolucionarios.

---

[69] Monique LeMaître, «La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta», *Revlb,* 174, 1996, pág. 186.

[70] Véase, por ejemplo, Alicia Llarena, «*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad», *Revlb,* 159, 1992, 465-475.

Capítulo X

Hacia el posmodernismo

Al hablar del posmodernismo en el contexto de la literatura norteamericana o europea, tenemos la ventaja de poder contrastarlo con el *Modernism* en el sentido anglosajón del término. No deja de ser significativo que en España la crítica más reciente de la Generación del 98 y del modernismo tienda cada vez más a englobar los dos movimientos en uno solo y luego a conectarlo con el *Modernism* fuera de la península, lo cual facilitaría la tarea de definir un posmodernismo español. Pero seguir una estrategia semejante en Hispanoamérica no es posible. En la medida en que lo esencial del *Modernism* es una ruptura con la tradición del realismo decimonónico, podríamos aceptar que algunas obras publicadas antes de la década de los 40 representan una especie de pre-*Modernism* tímido, y que el *Modernism* como tal sólo emerge con el Boom. Sin embargo, hay que tener presente que la tarea de interpretar la narrativa del Boom en términos del *Modernism* todavía no se ha llevado a cabo, de modo que nos falta un punto de partida[1].

[1] Contestando a mis observaciones, en «Response to Donald Shaw's "Skármeta between Post-boom and Postmodernism"», *Revista de Estudios Hispánicos,* 33, 1999, páginas 161-165, Williams sostiene que ni el grupo de escritores que yo considero como representativos del posboom, ni los que él asocia con el posmodernismo, forman la corriente central de la narrativa reciente en Hispanoamérica. Según él, «La corriente central *(mainstream)* de la narrativa latinoamericana desde los años 40 hasta finales de los 90 es *Modernist*» (pág. 164). Puede ser; pero no sabemos claramente todavía lo que significa *Modernist* en el contexto latinoamericano.

Al mismo tiempo resulta cada vez más obvio que el atractivo del término «posmodernismo» es irresistible. Que un país no pueda llamar posmodernistas a sus escritores más conocidos actualmente parece humillante y se toma como una señal de inferioridad cultural. Incluso hay quien considera que Isabel Allende o Laura Esquivel son escritoras posmodernistas, por muy difícil que parezca insertarlas en la categoría.

Como sea, si existe de veras el posmodernismo en la narrativa hispanoamericana, tiene que relacionarse, igual que el posboom, de alguna manera con el Boom. Pero mientras en este libro hemos sostenido que el posboom se diferencia de manera significativa del Boom, parece que el posmodernismo representa más bien una prolongación del movimiento anterior. Es decir, lo que encontramos en el posmodernismo es una intensificación a veces radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del Boom, muchas de las cuales fueron popularizadas por Borges. Esto explica por qué el escritor argentino está considerado dentro de América Latina como el padre del Boom y fuera de América Latina cada vez más como un escritor posmodernista. El problema es: ¿cómo fijar el momento en el que el Boom empieza a asumir las características (más radicales) del posmodernismo? Hemos sugerido que las dos figuras de importancia crucial son Sarduy y Elizondo. Ambos, en una gran parte de su obra, llevan al extremo el experimentalismo del Boom y la autorreferencialidad de los textos que producen. Sucesivamente, otros escritores, de los que Diamela Eltit es quizás la representante paradigmática, continúan el proceso, pero, como vemos en su caso y en el de Piglia, no evitan referirse a las condiciones socio-políticas en torno a ellos. Tanto Williams como Colás reconocen que la narrativa hispanoamericana posmodernista no puede ignorar tales condiciones, sin que eso signifique renunciar al uso del término posmodernista. No está claro, sin embargo, que los que escriben sobre el posmodernismo fuera del Tercer Mundo estén de acuerdo. Por eso parece prudente limitarnos a un intento de distinguir a los escritores representativos del posboom mencionados en el capítulo IX de algunos otros que mencionaremos ahora. A pesar de la tendencia de Valenzuela y Sainz, por ejemplo, de incluir elementos muy experimentales (y posiblemente incluso posmodernistas) en algunas obras suyas, en general enfatizan otros muy diferentes a los que encontramos en Eltit o Boullosa. Es imposible saber si la distinción que postulamos aquí y que desarrollamos en la conclusión de este libro será aún pertinente dentro de algunos años. Pero por ahora la consideramos útil.

Entre los precursores del posmodernismo, pues, o si se quiere (dada la vaguedad del término), entre los primeros posmodernistas, se destacan Néstor Sánchez en Argentina, Salvador Elizondo en Méjico y Severo Sarduy en Cuba. Deben quizás llamarse precursores, ya que Sánchez ya hace tiempo misteriosamente enmudeció y desapareció de la escena literaria, mientras Sarduy y Elizondo en sus obras tardías se alejan hasta cierto punto de sus teorías iniciales.

Néstor Sánchez (Argentina, 1935)

En 1967, es decir, apenas publicada *Nosotros dos* (1966), Emir Rodríguez Monegal ya clasificaba a Néstor Sánchez con Puig, Sarduy y Sainz como uno de los cuatro novelistas novísimos «de indiscutible importancia»[2]. Creemos que, a pesar del desconcierto que han sembrado entre algunos críticos[3], las novelas posteriores de Sánchez confirman ampliamente este juicio. Si aceptamos el postulado de Dellepiane en su útil ensayo «La novela argentina desde 1950 a 1965»[4] de que existían en aquel periodo dos grandes grupos de novelistas argentinos, los «comprometidos» y los «existenciales», Sánchez pertenece indudablemente al segundo. Pero un comentario frecuentemente citado de Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* sugiere que gran parte de la originalidad de su compatriota estriba no tanto en la temática de su obra cuanto en su «sentimiento musical y poético de la lengua».

En realidad, el estilo de Sánchez, sobre todo en *El amhor, los Orsinis y la muerte* (1969), iba a parecerse, cada vez más, al estilo que Elizondo quería describir al afirmar que en el fondo de la creación de *Farabeuf* estaba «la ilación irracional metódica». El ideal de Sánchez parece ser el de crear un estilo que refleje, por medio de interrupciones, paréntesis, disonancias y bruscas dislocaciones incluso en el diálogo, frases incompletas y sintaxis deformada, la irracionalidad de la mente humana y la inseguridad de la memoria, temas ambos que ocupan un lugar importante en su obra.

---

[2] Emir Rodríguez Monegal, «Los nuevos novelistas», *MN*, 17, 1967; reproducido en *La crítica de la novela iberoamericana*, ed. A. M. Ocampo, Méjico, 1973, págs. 100-111.

[3] Típica es la reacción perpleja del norteamericano John S. Brushwood en su *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Méjico, FCE, 1984, pág. 290.

[4] Angela B. Dellepiane, «La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revlh*, núm. 66, 1968, págs. 237-282.

Con obvias reminiscencias de Arlt, Macedonio Fernández y Cortázar, las tres influencias primordiales sobre Sánchez en esa época, se perfila en *Nosotros dos* una situación cuyos dos componentes, la vida en el umbral de la criminalidad y el sentimiento de desorientación existencial, reaparecerán en las dos próximas novelas. El narrador, que tiene algo del sentimentalismo, la incapacidad de adaptarse a la vida y la falta de naturalidad de Erdosain, abriga, como Oliveira, la aspiración de «encontrar un orden», de dejar atrás lo que llama «mi repetida desgracia de seguir todavía en el centro de la orquesta sin saber qué clase de cosas intentar con el instrumento en la mano» (pág. 27)[5]. Por fin encuentra ese orden con Clara, quien, como la Maga de *Rayuela,* necesita que le expliquen lo que es «sentirse vivir» o lo que significa «el mal de este siglo». Con su «fe madonna del Giotto», su «serenidad de madre tribal», Clara le ofrece al narrador el refugio y el amor que busca. Pero él, con su pasado de pequeño rufián vergonzante de putas baratas, se revela incapaz de resistir la vida gris del matrimonio, y al final se halla de nuevo solo «sin encontrarle un lugar estable a la alegría» (pág. 129). Vista desde la perspectiva de ahora, *Nosotros dos* no es una novela plenamente lograda. La combinación, tan admirable en el Larsen de Onetti de la vida rufianesca y la angustia metafísica, aquí no convence. Pero esta primera novela de Sánchez sirve para mostrar que su autor ya había descubierto los procedimientos técnicos y estilísticos con que iba a enfrentar el problema de superar las limitaciones expresivas de la novela tradicional.

La palabra que designa el malestar existencial en Sánchez es «leucemia». Esta enfermedad espiritual («la manoseada tristeza sin sentido») (pág. 112)[6] aflige de nuevo al narrador de *Siberia blues* (1967), cuya migración desde una zona de la periferia de Buenos Aires (Siberia) a la ciudad está presentada como una suerte de alegoría de la vida humana. Así como el personaje central de *Nosotros dos* vacilaba entre la influencia de Santana, quien lo había iniciado en la vida rufianesca, y la de Clara, el narrador de esta segunda novela vacila entre su admiración por el «Obispo», personaje esta vez francamente criminal, y la tentación de una vida menos dramática como empleado en una sastrería. Durante toda la novela Siberia funciona como símbolo de la vida despreocupada y llena de las ilusiones típicas de la juventud. Se habla con nostalgia de «esos años invencibles de Siberia» (pág. 42) y de «la Sibe-

[5] Néstor Sánchez, *Nosotros dos,* Barcelona, 1971°.
[6] Néstor Sánchez, *Siberia blues,* Buenos Aires, 1967°.

ria de los años heroicos» (pág. 139), como si la zona y sus habitantes medio hampescos representasen una forma de autenticidad vital. En efecto, Sánchez no esconde su preferencia por este ambiente. Hablando con su traductor francés afirmó: «Mi atracción por el mundo marginal se debió, fundamentalmente, a que el mundo no marginal me parece de una pobreza sobrecogedora. Todavía hoy si tengo que elegir entre un buen ladrón y un buen sociólogo prefiero cenar con el primero»[7].

Pero la Siberia de la juventud del narrador está condenada a desaparecer, dejando atrás sólo «una Siberia que al mismo tiempo se desdibuja y la asfaltan» (pág. 30). La derrota de Siberia, la pérdida con el tiempo de la autenticidad y la alegría, está expresada por medio de incidentes en la vida del «Obispo» y de su amigo el narrador, quien, como él, es «un cruzante de la frontera». El «Obispo» hace un viaje infructuoso a Chile en busca de mejor suerte, luego pasa algunos meses en la cárcel. El narrador abandona su empleo y durante una buena temporada en la vida del «Obispo» participa en sus aventuras, pero al aproximarse a los treinta años («esa edad espantosa») se deprime e intenta suicidarse. Otros compañeros criminales mueren y la vida del narrador pierde su dirección. Vuelve de modo obsesivo el recuerdo de un simbólico caballo blanco que atraviesa la ciudad desde el barrio de la Floresta a Siberia, tratando en vano de dejar atrás al viejo Natalio y su mensaje fatídico «esto así como lo viste acaba de terminar y a otra cosa Obispo» (pág. 80).

Los temas de *Siberia blues* son, pues, la pérdida de las ilusiones, el triunfo del tiempo, la omnipresencia de la muerte y todo lo que subyace a las preguntas del «Obispo», «¿pero qué soy, qué carajo espero?». Al mismo tiempo, el estilo más denso y difícil representa otro paso adelante en la creación de lo que Julio Ortega llama «la radical confluencia de narración y poesía en un lenguaje liberado en su fervor aleatorio, aventurado en su riesgo asociativo»[8].

Una de las dificultades de Sánchez en sus dos primeras novelas fue la de conciliar su deseo de crear obras «poemáticas» (y metafísicas) con su atracción por el mundo del hampa bonaerense. En *El ambor, los Orsinis y la muerte* (1969) resolvió el problema prescindiendo de todo elemento convencionalmente realista. La novela deriva hacia la fantasía simbólica y el humor. Aparentemente describe algunos momentos de la vida de algunos personajes extraordinarios reunidos más o menos casualmente en una casa de la calle Flores de Buenos Aires. Pero su

[7] Néstor Sánchez en «Entretiens, Néstor Sánchez», *Car*, 23, 1974, págs. 155-157.
[8] Julio Ortega, *Figuración de la persona*, Barcelona, 1971, pág. 301.

tema fundamental tiene que ver con la distinción entre «lo felípico» y «lo orsínico» como actitudes existenciales. Hablando con Bensoussan, Sánchez explicó:

> Siento, como nunca antes, que en realidad estamos estafados por una visión minúscula del mundo, que es preciso rechazar un gran (y doloroso) viraje interior para escapar de esta trampa de idiotez en la que nos ha metido una cultura basada en la mentira y en el secreto miedo a la muerte. En suma: necesito decirle a cada lector que va a morirse muy, muy pronto, y que a pesar de todo vive como si fuese eterno[9].

Ahora bien, «lo orsínico en sí era haber aprendido a callar en un sentido último» (pág. 126)[10]. En otras palabras, es una suerte de estoicismo llevado al extremo de no quejarse del «sinsentido global de una vida tan corta». A propósito de uno de los personajes, el pistolero mejicano Donald Gleason, se aclara que el concepto está relacionado con «la inutilidad del sufrimiento». Constituye una de las opciones posibles ante lo que otro personaje, el suicida futuro Ismael, llama «el ineludible llorar», la leucemia, el dolor existencial. «Lo felípico», en cambio, está relacionado con la invención de un instrumento mágico capaz de producir en quien lo escucha la sensación —cara a Macedonio Fernández— de la más total despersonalización. La música para por completo la vida psíquica y el oyente queda «allí en ese perfume escuchando nada más, nada más que esa música y en ninguna otra parte al mismo tiempo» (pág. 125).

La novela no tiene un argumento en el sentido normal de la palabra. Más bien se trata, según Julio Ortega, de «una progresión poética», una «figura de asociaciones que se tejen en una novela»[11]. En el centro de esta figura está la serie de episodios que tienen como escenario la casa de Felipe en la calle Flores, el encuentro del narrador con Batsheva y la llegada de la pareja a la casa, la aparición de Gleason, el pistolero, después de un asalto a una banca de Boston, una fiesta en la que se fuma marihuana, la enfermedad y muerte de Felipe, otro asalto a una banca y el contraataque de la policía. Desde estos episodios la narración salta con una técnica asociativa a otros relacionados con el pasado de algunos de los personajes y con un pueblo imaginario, Inge-

[9] Néstor Sánchez en «Entretiens», *ut supra*.
[10] Néstor Sánchez, *El amhor, los Orsinis y la muerte*, Barcelona, 1971[a].
[11] J. Ortega, *op. cit.*, pág. 302.

niero Maschwitz, símbolo de la existencia chata y convencional que los personajes rechazan. Sería posible reconstruir la sucesión cronológica de los eventos, pero aun así no se llegaría a la comprensión cabal de la novela, pues no se trata de una historia, sino, una vez más, de una alegoría. La mayoría de los personajes (Felipe, Heriberto, Gleason, el narrador) regresan a la casa de Flores después de viajes que son búsquedas fracasadas. Otro, Ismael, emprende, con la ayuda de sus anotaciones y de su novela *El hombre de la bolsa*, un viaje interior hacia el descubrimiento de sí mismo y en busca de una respuesta a su angustia personal. También fracasa. La aventura final, la evasión por la acción, termina con la muerte probable de los participantes en un tiroteo que deja también acribillado el simbólico instrumento de Felipe. Sólo se llega a la convicción de que «la existencia está en otra parte».

Cómico de la lengua (1973) continúa la búsqueda de esta existencia más auténtica «en otra parte». El título está explicado por uno de los apuntes de Ismael en la novela anterior, «Acaso nada más, cómico de la lengua, vigilo lo que no conozco». Sin embargo, Sánchez afirmó rotundamente que «La literatura es un instrumento de conocimiento». A pesar de la aparente contradicción, la conclusión resulta bastante clara: la literatura debe volverse de espaldas a los valores convencionales para explorar lo que Ismael confiesa no conocer, es decir, el misterio. En efecto, *Cómico de la lengua* es la historia de una peregrinación emprendida por un grupo de jóvenes bonaerenses hacia el Norte, y de la fundación en la selva de una comunidad dedicada a practicar una nueva forma de vida bajo la tutela de una pareja misteriosa, los Kressel. Es una novela accesible, sin mayores complicaciones, al menos para el lector ya acostumbrado a los alardes técnicos de la nueva novela. Su argumento es la lucha entre «lo leucémico» y «aquella especie de locura colectiva capaz de sintetizarse en la única frase con todas mayúsculas LA CONFIANZA EN LA VIDA» (pág. 26)[12]. La fase ascendente de la novela culmina con el encuentro de Roque Barcia y su amigo Mauro Chavarría con los Kressel, encuentro que, a su vez, conduce a la reunión de los componentes de la comunidad futura para escuchar de labios de Mauro la buena nueva.

La doctrina de los Kressel coincide con una forma de vitalismo semejante al de Borges en «El inmortal». A lo largo del texto de la novela, «la tontez irrisoria del nocapaciente angustiado», es decir, el malestar existencial, está equiparada a la inveterada tendencia del hombre a

[12] Néstor Sánchez, *Cómico de la lengua*, Barcelona, 1973[5].

cultivar su propio sufrimiento espiritual, a vivir «esclavizado desde adentro». Los Kressel y Mauro parecen preconizar la aceptación de la vida considerada como pura contingencia, el rechazo de toda fe en lo eterno, y la práctica de ciertas técnicas contemplativas destinadas a acrecentar la sensación de vivir plenamente en medio del *hic et nunc*. Kressel, sin embargo, muere fortuitamente en un incidente de carretera y la comunidad se desintegra. Barcia vuelve a la inautenticidad y se gana la vida componiendo *gingles* publicitarios. Pero le obsesionan «la derrota de haberse sentido nada» y «la otra derrota a veces simultánea de volver a olvidar por completo haberse sentido nada» (pág. 32), es decir, su experiencia espiritual en la selva y su recaída en «la tontez del nocapaciente». El suicidio de Barcia parece motivado por la vergüenza al darse cuenta Roque de su propia incapacidad (y la del hombre en general) de quedar fiel a la tarea de «buscar un centro o eje» dentro de la vida misma (de preferir el hilo rojo al cordón de plata, para emplear el lenguaje simbólico de la novela). Pero, al morir, deja atrás la crónica de sus experiencias y en ésta se basa la novela.

En el fondo todas las novelas de Sánchez giran en torno al mismo tema, la búsqueda de algo capaz de devolver un significado a la vida. No estamos de acuerdo con Allen cuando afirma que el estilo de nuestro autor no le permite manejar ideas. Al contrario, Sánchez continúa la novela metafísica de Sábato, Cortázar y, en general, de los escritores rioplatenses. Donde se diferencia de ellos es en su elaboración de un nuevo estilo en que, como ocurre con la enumeración caótica en la poesía de Neruda, se expresa «el caos sin ton ni son», los «entrecruzamientos y superposiciones» que constituyen nuestras percepciones. Efectivamente, como, por ejemplo, *Tentativa del hombre infinito* de Neruda, las novelas de Sánchez expresan una visión de la vida en términos de una peregrinación a través de lo casi incomprensible hacia una meta intensamente anhelada, pero sólo vagamente definida.

Al incluirlo entre los posmodernistas hispanoamericanos, Bell insiste sobre todo en la técnica de Sánchez, que suele ser, escribe: «frustrante, incoherente y subversiva en lo que atañe a tramas y personajes tradicionales»[13]. Una tal técnica, explica, pone en tela de juicio las convenciones literarias aceptadas: la cronología, la causalidad, la inmutabilidad del mundo fenoménico, la unidad del yo. Se destruye la idea de la autoridad del narrador y se dirige la atención del lector al discurso, al lenguaje mismo del texto y al proceso creador que lo produce.

[13] Steven M. Bell, «Postmodern Fiction in Spanish America: the Example of Salvador Elizondo and Néstor Sánchez», *Arizona Quarterly*, 42, 1986, pág. 9. (Traducción mía.)

De esa manera, la novela posmodernista se presenta como una «construcción», descentrada y sin un diseño fácilmente reconocible (una trama fácilmente inteligible). Simboliza la noción moderna de que ya no hay verdades seguras ni normas eternas; sólo existen construcciones mentales. Nuestra personalidad, nuestra visión colectiva del mundo, incluso nuestro género sexual, no son más que construcciones, perspectivas que nos sirven para organizar nuestras experiencias. No hay significados estables; no hay discursos hegemónicos. Afirma Robert Scholes: «Toda escritura, toda composición significa una construcción. No imitamos el mundo, construimos versiones del mundo. No hay mimesis, sólo hay poeisis. No cabe registrar, sólo cabe construir»[14]; es por eso que los críticos del posmodernismo en Hispanoamérica hacen tanto hincapié en la innovaciones formales en la narrativa. Cuanto más se innova, cuanto más se atrae la atención del lector metaficcionalmente y autorreferencialmente al proceso mismo de innovar, tanto más se enfatiza que el texto leído es una construcción en la que se ha renunciado a toda perspectiva absoluta o trascendental sobre la realidad. Como Elizondo y Sarduy, Sánchez extrema el innovacionismo técnico de los escritores del Boom, abriendo el camino hacia el posmodernismo.

Salvador Elizondo (Méjico, 1932)

En su primera novela, *Farabeuf* (1965), Elizondo, según Jorge Ruffinelli, «se propuso la "crónica de un instante" —como dice su subtítulo—, precisamente el instante en que el orgasmo, la muerte y el suplicio se dan cita. Si el relato por definición se encarga de dar cuenta de hechos desarrollados en el tiempo, vemos que *Farabeuf,* por el contrario, intenta anular esa condición novelística, pues el instante es la negación de lo histórico, el instante es la congelación del devenir en el ahora eterno»[15]. He aquí los dos propósitos de Elizondo en esta obra: presentar una visión del coito como un ritual sádico cuyo instante supremo preanuncia la muerte y, simultáneamente, crear una novela experimental en la que por medio de obsesivas repeticiones se intenta

[14] Robert Scholes, *Structural Fabulation,* Notre Dame, Universidad de Notre Dame, 1975, pág. 7. (Traducción mía.)

[15] Jorge Ruffinelli, «Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Bol. de la Asociación Internacional de Profesores de Español,* Madrid, xi, núm. 19, 1978, pág. 104.

vencer la incapacidad del lenguaje de expresar lo simultáneo. El propio Elizondo ha indicado que «*Farabeuf* no sigue otro esquema que el de la ilación irracional metódica»[16].

A la negación del tiempo en *Farabeuf* corresponde la identidad de dos instantes. En uno, los dos protagonistas (a veces «Tú» y «Yo», a veces «él» y «ella»), al volver de un paseo por la playa, hacen el amor en una casa cerca del mar, tras haber mirado una fotografía que muestra una escena de tortura en la China de 1901. En el otro instante, los mismos protagonistas (Farabeuf, cirujano y fotógrafo, y una monja) presencian la tortura y Farabeuf saca la fotografía. La primera y la última palabra de la novela son «¿recuerdas?». Se habla insistentemente de un signo trazado en el cristal empañado de una ventana y de un enigma o secreto capaz de trastrocar las vidas de los dos amantes al revelarles su identidad verdadera. El signo es un ideograma chino, «liú», que significa el número seis. Evoca la forma de la estrella de mar putrefacta que la mujer había recogido durante el paseo por la playa, y también la actitud del supliciado chino en la fotografía. Enlaza la escena del suplicio con la del paseo por la playa y con el «ahora» de la novela. Éste se refiere a un momento impreciso de la vida de los dos protagonistas en una casa de la Rue de l'Odéon en París, donde Farabeuf está preparándose para someter al personaje femenino a una serie de operaciones quirúrgicas que imitan la tortura china que muestra la fotografía.

La interpretación del secreto o enigma nos lleva al oscuro centro de la novela. Para Sarduy, se trata en *Farabeuf* de «la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal»[17]. Es decir, la novela constituye un vasto ideograma cuyo sentido nos toca identificar. Según José Agustín, la ceremonia que se lleva a cabo en la casa parisina no es cosa que un rito de muerte y resurrección sugerido por la idea nietzscheana del Eterno Retorno[18]. Hay indudablemente en *Farabeuf* una serie de indicaciones que sugieren que la llegada del viejo cirujano a la casa de la Rue de l'Odéon cumple «una cita concertada a través de las edades» (pág. 13)[19]: que Farabeuf busca una forma de «seguridad» (pág. 17), que la amante anhela identificarse totalmente con la monja que acompañaba a Farabeuf en 1901, y que, al someterse a las operaciones de éste, se identificará

[16] Cit. José A. Arcocha y Fernando Palenzuela, «Entrevista, S. Elizondo», *Conscuso*, Pennsylvania, núm. 2, 1978, 37-42.

[17] Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, 1969, pág. 28.

[18] José Agustín, *Three Lectures*, Denver, Universidad de Denver, pág. 23.

[19] Salvador Elizondo, *Farabeuf*, Méjico, 1975[2].

también con el supliciado chino, en quien, a su vez, se puede reconocer un nuevo Cristo en la cruz. El rito sádico y sangriento debe culminar, pues, en un instante de éxtasis, el descubrimiento borgesiano de que todo está en todo, de que todo el tiempo está contenido en un solo instante, y de que no existe la personalidad individual. En este plano de la novela, Elizondo se esfuerza por borrar la distinción entre amor sagrado y amor profano, entre orgasmo y muerte y entre dolor y placer. Todo contribuye igualmente al instante de epifanía que coincide con «el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito, y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo» (pág. 42).

Pero el espejo en que se refleja el rito sugiere que una radical ambigüedad rodea los episodios y los personajes de *Farabeuf*. Las referencias a la güija y al método adivinatorio chino implican una polarización en el texto, un *yin* y un *yang*, un sí y un no. De modo que al éxtasis (interpretado como una visión de la unidad del Todo, como la superación del tiempo y de la otredad) se contrapone la angustia que brota de la sensación de ser «un nombre escrito sobre el agua» (pág. 62), «una ilusión sin sentido forjada por... un mago inepto» (pág. 31). Es decir, si por una parte, como sugiere Durán[20], «Farabeuf avanza hacia un éxtasis, pasando por un sacrificio», por otra parte avanza hacia la comprensión de que no somos más que imágenes en un espejo, de que somos quizás sólo un sueño en la mente de un demiurgo alucinado. Todo en la novela, pues, está dominado por la idea de «la dualidad antagónica del mundo» (pág. 10). Sólo interrogando el instante mismo de la muerte se podría quizás llegar a poseer la clave de esta dualidad misteriosa. Por eso en el instante del orgasmo, que los amantes conciben como algo íntimamente relacionado con el instante de la muerte, ellos evocan la imagen del supliciado chino con su mirada fija en alto, símbolo del saber finalmente alcanzado. A pesar de su erotismo, entonces, *Farabeuf* es una novela esencialmente metafísica, cuyo tema fundamental nos recuerda más que nada el de «La escritura del Dios» de Borges.

Otro cuento de Borges, «Las ruinas circulares», que a su vez retoma el tema de *Niebla* de Unamuno, nos ofrece la clave para la comprensión de la segunda novela de Elizondo, *El hipogeo secreto* (1968), que, según el texto mismo, es «la historia, dicen, de un sueño y de un personaje que lo sueña» (pág. 40)[21]. La filiación de Elizondo con Borges y

[20] Manuel Durán, *Tríptico mexicano. Rulfo, Fuentes, Elizondo*, Méjico, 1973, pág. 156.
[21] Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, Méjico, 1968[2].

Unamuno salta a la vista cuando leemos que la novela trata —posiblemente, al menos, porque las afirmaciones del autor son siempre ambiguas— «de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percata de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo» (pág. 43). Ahora bien, tanto Borges como Unamuno han explicado claramente que «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». Uno de los temas esenciales de *El hipogeo secreto* es, pues, nuestra propia irrealidad, «la revelación inquietante de nuestra condición solipsística» (pág. 46).

Del hecho de que el autor sueña a los personajes que a su vez le sueñan a él, se sigue que otro aspecto importante de *El hipogeo secreto* está constituido por los comentarios del «autor» (que a veces se refiere a sí mismo como «el Imaginado») sobre su modo de escribir la novela misma. Según Elizondo, «no sólo se consigna en el texto del libro la fidelidad al plan original, sino que también se incluye éste»[22]. En una página importante del texto se afirma que «los personajes de este libro viven en función de las palabras que los constituyen, de las invenciones que los representan. Cabría pensar a veces que está siendo escrito al azar, sin un esquema preestablecido de la acción y de la pasión también. Lo que pasa es que existe un número infinito de ríos heraclíteos de la realidad». De tal proliferación de ríos, se afirma a continuación, surgen «las nuevas tramas que a cada momento se perfilan como nuevas posibilidades» en la novela (pág. 118). Es decir, mientras «la esencial Materialidad de las palabras» refleje la irrealidad de los personajes (y, como acabamos de ver, de los lectores), la proliferación de tramas refleja el caos de la realidad y el entrecruzamiento de las infinitas líneas de tiempo subjetivo constituidas por las vidas individuales.

Pero otra vez interviene «la dualidad antagónica del mundo». Paradójicamente, y a pesar de reconocer que la condición esencial de toda novela es la de ser mentira, Elizondo quiere lograr la prueba de que «de alguna manera somos algo más que el sueño de otro» (pág. 47); que cada uno de nosotros es un «personaje de la novela cósmica que un Dios está escribiendo» (pág. 45); que hay algo más que «la casualidad pura» en el universo. Por eso alude incesantemente otra vez a un «secreto», a una «búsqueda» que llevará a los personajes, los miembros del *Urkreis* (un «modesto círculo de estudios filosóficos») al descubrimiento del «patrimonio en que se sustenta la vida» (pág. 11), «los principios

[22] José A. Arcocha y Fernando Palenzuela, art. cit., pág. 41.

ocultos que rigen el curso de la vida» (pág. 26), «la clave del destino de los hombres» (pág. 15).

Por eso también el viaje de los personajes en busca del autor, hacia el final de la novela, alude claramente a la busca de Dios por parte del hombre.

El tema verdadero de *El hipogeo secreto* es, pues, la escritura, vista, ya como un modo de acceder a la comprensión de la existencia, ya como la mera manifestación de un arte «que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente» (pág. 74). Con esto está claro que Elizondo se encuentra en el mismo callejón sin salida que Cortázar. Ambos escritores quieren convencerse, y convencer a sus lectores, de que el arte puede proporcionarnos la clave del enigma de la vida humana, que puede llevarnos al «kibbutz» (Cortázar) o al «reducto» (Elizondo). Pero se quedan con la sospecha de que en realidad todo lo que hacen, al escribir sus novelas, no es más que jugar con todas las posibilidades de las palabras. Es lo que explica el prólogo frecuentemente citado:

> Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía... [etc.].

que encabeza los experimentos narrativos que forman *El grafólogo* (1972). Los más importantes de estos experimentos vienen a ser algo así como meditaciones sobre el acto de escribir o de crear una obra artística; también las hay sobre el enigma de la personalidad y sobre el tiempo. El «Tractatus rethorico-pictoricus», que trata de cómo el artista puede analizar su propia experiencia de creador, contiene una frase que expresa una de las aspiraciones más profundas de Elizondo: «Toda tentativa de escritura de un tratado, aunque está condenado al fracaso —por el carácter imposible del lenguaje—, es un intento de instaurar un orden»[23]. Las obras de Elizondo son precisamente tentativas de apresar la realidad dentro de un diseño artístico, a sabiendas de que la tarea es de antemano imposible.

En su estudio de la novelística de Elizondo (que sólo comprende *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*), Graniela-Rodríguez afirma: «son sus relatos la experiencia óptima del discurso autorreferencial». A continuación sostiene que esa cualidad «sugiere una nueva manera en que la escritura define la experiencia de leer. Pero implica complejidad textual y en adición a ello, denuncia la urgencia de alteraciones en los utensilios de

[23] Salvador Elizondo, *El grafólogo*, Méjico, 1972, pág. 57.

análisis con que enfrentamos el producto creado»[24]. Tal autorreferencialidad y tal desafío a la crítica literaria tradicional alcanzan su apogeo con *El grafólogo,* pues, como escribe Agüera: «Privilegiar el grafocentrismo sería, entonces, una reversión y una subversión total de la metafísica occidental y de la jerarquía de habla/escritura. *El grafólogo* sería un "escribir por escribir" sin pretender copiar ni representar nada»[25]. Es evidente que el intento de Elizondo en *El grafólogo* de cortar el cordón umbilical que conecta la palabra con la cosa, de crear un tipo de escritura que «no tiene que ajustarse a nada preexistente» (Agüera, pág. 25), representa el extremo del proceso de desconstrucción del realismo al que Sarduy también hizo un aporte fundamental. Surge la pregunta: ¿adónde ir después? La teoría que encontramos en *El grafólogo,* una vez enunciada, corre el riesgo de convertirse en una barrera insuperable que te impida seguir escribiendo. De hecho, parece haber producido una regresión en Elizondo, mucho más dramática que la de Sarduy en *Cocuyo.* Según Steven Bell, «A mediados de los setenta, [Elizondo] ya hablaba públicamente del callejón sin salida en el que se encontraba a causa del esfuerzo "suicida" de *El grafólogo*» (Bell, «Postmodern Fiction», pág. 7). Resulta curioso que Matamoro siguiera escribiendo acerca de Elizondo, como si el Elizondo de *Elsinore* fuera igual que el autor de *Farabeuf. Elsinore* es un relato nostálgico que evoca, según el epígrafe, «los tiempos felices. Estos tiempos que se han alejado para no volver más y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia»[26]. Lo único que diferencia *Elsinore* de un libro tradicionalmente realista es una referencia al sueño creador en las primeras palabras: «Estoy soñando que escribo este relato» (pág. 1), seguida por otra al final: «Ahora me parece un sueño agotado» (pág. 51). Todo lo demás es la historia de un cadete adolescente, del mismo nombre del autor, encerrado en una escuela militar en California poco después de la Segunda Guerra Mundial. Influido quizás por *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger, Elizondo cuenta cómo «Sal» y un compañero de clase se evaden de la escuela y pasan algunas horas en Los Ángeles en busca de aventuras. A Sal le toca sólo un episodio semierótico con su idolatrada profesora de baile, Mrs. Simpson, y una visita a la tía, an-

[24] Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1991, pág. 125.

[25] Victorio G. Agüera, «El discurso grafocéntrico en *El grafólogo* de Salvador Elizondo», *Hispamérica*, 29, 1981, pág. 15.

[26] Salvador Elizondo, *Elsinore*, Méjico, Ediciones del Equilibrista, 1988, pág. 1.

tes de que ésta obligue a los evadidos a volver a la escuela. Allí, un homicidio absurdo ha desviado la atención de su ausencia. En suma: una evocación de la adolescencia de un chico ingenuo y simpático, escrita sin mayores pretensiones satíricas, sin odio al mundo de los adultos, sin la complejidad del Holden Caulfield de Salinger. Esta vez no se puede hablar de un «puro reflejo sin objeto», de «instantes estáticos y discontinuos», o de un arte «que inventa sus reglas de juego mientras juega» (Matamoro, págs. 131-132). Todo lo contrario. Sal es otro personaje en la serie que contiene el Menelao de Sainz y el chico que figura en «Basketball» de Skármeta. No puede menos que llamarnos la atención el que Elizondo nos ofrezca este relato tan fresco y espontáneo en contraste total con su obra anterior.

Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993)

Ya hemos visto que el proceso de rechazar el realismo tradicional asume varias formas. Entre ellas encontramos el realismo mágico de Asturias y Carpentier: forma barroca en que el surrealismo que ambos escritores habían conocido en Francia les prepara para asimilar, cuando regresan a América, elementos de la mentalidad indígena, incorporándolos a su visión de la realidad. Con Borges, por otra parte, surge la fantasía creadora basada en la duda de si existe alguna realidad fuera de la mente. Mientras en *62, Modelo para armar* de Cortázar, *Abaddón el exterminador* de Sábato y *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso, parece ser que los mecanismos mismos de causa y efecto, en que descansa cómodamente nuestro concepto de «la realidad», están puestos en tela de juicio.

Sobre todo al leer *El obsceno pájaro...*, nos quedamos con la impresión de que ha ocurrido una radicalización del proceso del que hablamos, de que ahora estamos en el punto extremo de la evolución antirrealista. Y, sin embargo, no es así. Porque hasta en *El obsceno pájaro...* hay un «fondo», un «significado» o una pluralidad de significados; hay todavía una simbología que nos ilustra algo acerca de la existencia del hombre contemporáneo. Es con Sarduy con quien la nueva novela llega a la última etapa, la del «significado libre», la de «la expresión de una escritura libre por fin de la represión histórica en que la mantenían los privilegios del "pensamiento"»[27]. El mismo

[27] Roland Barthes, «Sarduy, la faz barroca», en *Severo Sarduy*, ed. J. Ríos, Madrid, 1976, pág. 109.

Sarduy escribe que «el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre. Lo único que la burguesía no soporta, lo que le saca de quicio, es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba *sobre* algo, sino escriba algo»[28].

La agresividad de estas palabras delata uno de los propósitos principales de Sarduy: subvertir el orden establecido. Si le gusta el barroco es porque subvierte el orden geométrico que está en la base de la estética renacentista y clásica; si le gustan la violencias, el erotismo y el absurdo es porque subvierten «las ideas recibidas»; si le gusta presentar caóticamente los episodios de sus novelas es porque así se subvierte la idea de una realidad racionalmente comprensible. Lo fundamental en él es, en efecto, el intento de destruir la realidad tal como estamos acostumbrados a verla dentro y fuera de la novela, convirtiéndola en «un espejismo de apariencia reducido al mito de su representación canjeada» (pág. 120)[29]. Todo su empeño consiste en llegar a lo opuesto de la realidad, a una ficción escrita que se reconoce como una pura ficción. Por eso, como Cabrera Infante, dirige nuestra atención constantemente la calidad de libro que tienen sus novelas: «Se cogieron, la Señora y su doble concentrado, un odio mortal... De modo que para complacerla —y que pueda el desocupado lector disfrutar de las peripecias que esperan a los personajes de este relato—, vamos a eliminar a la Señorita...» (pág. 61)[30]. Pero tales actitudes y procedimientos comportan el riesgo de caer en lo arbitrario y lo gratuito; no siempre Sarduy evita este peligro en sus novelas.

En *Gestos* (1963), Sarduy transige, hasta cierto punto, con el lector tradicional (el que en *De dónde son los cantantes* vocifera «Lo que yo quiero son hechos. Sí, hechos, acción, desarrollo, mensaje en suma») (pág. 49)[31] al construir el argumento rudimental en torno a una negra, dinamitera de la época precastrista. Lavandera de día, cantante y a veces actriz de noche, ella, después de poner otras bombas en locales públicos, hace saltar una planta eléctrica. A pesar de los esfuerzos de Sarduy para que la narración se limite a lo que llama Schulman «la presentación pictural de lo observado dentro de los límites de la llamada

[28] Cit. Emir Rodríguez Monegal, «Entrevista con Severo Sarduy», *ibid.*, pág. 53.
[29] Severo Sarduy, *Maitreya*, Barcelona, 1978.
[30] Severo Sarduy, *Cobra*, Buenos Aires, 1972.
[31] Severo Sarduy, *De dónde son los cantantes*, Méjico, 1967.

psicología conductista»[32], sobreviven vestigios de mensaje y comentario. ¿Cómo explicar, si no, el monólogo final de la negra con su insistente «Habrá que cambiarlo todo..., hay que virar la vida al revés» (pág. 110)[33], y también el hecho de que ella actúe al mismo tiempo en una representación de la tragedia *Antígona* de Sófocles.

Lo que llama la atención, pues, en *Gestos* es la contradicción entre la técnica del libro [«un equivalente (¡ojalá!) del *action painting: Gestos* (escritura gestual)» lo ha definido Sarduy] y el tema aparentemente revolucionario. Al hacernos ver no el escenario de *Antígona,* sino las bambalinas, «los sostenes de todo el montaje»; al hacer a la dinamitera una actriz borracha más preocupada de sus dolores de cabeza y de su amor imposible que de la política; y al hacer decir a uno de los personajes «Aquí todos lo hemos perdido todo» (pág. 101), Sarduy parece vaciar las acciones de la negra de todo significado.

Semejante pesimismo subyace en el tríptico cubano *De dónde son los cantantes* (1967). Aquí Sarduy nos ofrece, con tono festivo, tres maravillosos pastiches que aluden a las tres culturas presentes en la Cuba actual: la española, la africana y la china. En las tres fábulas aparecen con distintos papeles, según la narración, tres personajes: Mortal, ora un viejo general rijoso, ora un político adulón, ora un amante ausente que va a metaforizarse en Cristo; y dos chicas, Auxilio y Socorro. Sarduy presenta tres visiones carnavalescas de la cubanidad reducida a puro espectáculo. En «Junto al río de cenizas de rosa» crea, con elementos sacados del mundo chino de La Habana, una especie de *cartoon* animado verbal surrealista, en el que el general esperpéntico sufre las burlas de las dos chicas que se metamorfosean mágicamente, cambiando constantemente como figuras de un sueño de un fumador de opio. En «La Dolores Rendón», la forma dialogada privilegia no ya lo visual sino lo oral. Se trata de un «sainete» en diez escenas que cuenta el encumbramiento y la caída de la mulata Dolores, querida de un politicastro rufián del presidente. Julio Ortega habla de «la causa perdida de esta mulata cubana elevada a símbolo nacional». Pero la auténtica causa perdida es la del lenguaje, ya que, como explica uno de los dos narradores, «tú coges el perro, que es la palabra, le echas encima un cubo de agua hirviendo, que es el sentido justo de la palabra. ¿Qué hace el perro?» (pág. 58). La respuesta nos la da el perro que huye aullando en varias escenas del sainete. Palabra=máscara: detrás de las

[32] Ivan A. Schulman, «Severo Sarduy», en *Narrativa y crítica de nuestra América,* ed. Joaquín Roy, Madrid, 1978, pág. 390.

[33] Severo Sarduy, *Gestos,* Barcelona, 1968².

máscaras, detrás de las palabras, no hay nada; en el centro del *Big-Bang*, de la creación (del universo, de la literatura) hay un vacío.

La tercera fábula, «La entrada de Cristo en La Habana», cierra la novela y completa su diseño. Las dos chicas, Auxilio y Socorro, emprenden una alegórica persecución del amado (Mortal/Cristo), y al dar con su imagen de Santiago de Cuba, la llevan a La Habana siguiendo la ruta de Fidel desde el cuartel Moncada en Santiago por la Sierra Maestra hasta la capital. Pero durante la peregrinación la madera se pudre. Triunfa el tiempo, que convierte todo incluso la tradición (hispánica) y la fe en anacronismos. Amor, poder y fe, los tres elementos del tríptico, rinden homenaje por fin a «la impermanencia y vacuidad del todo».

Éstas son las últimas palabras de *Maitreya* (1978) —ya escritas en 1974—, palabras hacia las que todo tiende en la obra de Sarduy. Maitreya, el buda futuro de los tibetanos, simboliza el deseo de la humanidad de resolver sus problemas con la ayuda de un nuevo redentor. Sarduy parodia este deseo al asociarlo con personajes grotescos y con la perversión sexual. El nuevo guía espiritual elude toda respuesta a las preguntas de los adeptos y, en cierto momento, anuncia su entrada en el nirvana, pero sólo después de haber escuchado los resultados del fútbol. Uno de sus acólitos, el enano, proclama «Nuestro propósito es el caos total» (pág. 113). Otro, Leng, concibe la realidad «como un lugar vacío, un espejismo de apariencias» (pág. 120). La parodia engloba tanto el budismo como el mahometanismo (e implícitamente cualquier forma de religión). Por medio del humor y del erotismo Sarduy degrada sistemáticamente toda aspiración espiritual.

El aspecto referencial, muy perceptible en *Maitreya,* nos ayuda a comprender el libro más complejo de Sarduy, *Cobra* (1972). En ambas novelas el eje central es, como apuntó el autor en una larga entrevista con Emir Rodríguez Monegal[34], el contrapunto Oriente-Occidente. Hay además un componente fundamental: la búsqueda religiosa o mística. En el caso de *Cobra,* Sarduy ha explicado que se inspiró en «los teatros rituales del Oriente. Esos teatros en que el travestimento y la religión (el texto) forman una sola entidad»[35]. Pero a pesar de la variedad de los escenarios utilizados en la novela, y a pesar de la idea de una búsqueda, que implica movimiento, la novela padece de cierto fijismo. Detrás de la acumulación de transformaciones inesperadas, en la que

[34] Emir Rodríguez Monegal, «Conversación con Severo Sarduy», *RO,* 31, núm. 93, 1972, 315-343.

[35] *Ibid.*, pág. 317.

se hace patente, una vez más, el influjo de la cosmovisión surrealista, todo está inmóvil. Las varias máscaras que asume Cobra, los tratamientos a que se somete para cambiarse físicamente, no forman un diseño en el sentido de traducir momentos de la evolución de una conciencia o etapas de un intento de recuperar una identidad perdida. Como Macedonio Fernández, Sarduy nos obliga a preguntarnos por qué, si hay cambios y transformaciones, no hay movimiento ni progreso. La respuesta nos la da la filiación de Sarduy al teatro y la narrativa del absurdo. Allí forma y contenido son uno; la técnica es parte integral del significado o de la ausencia de significado. Mientras tanto, un humorismo omnipresente corroe todo sistema posible de valores, contagiando a éstos a cada paso con lo incongruo, lo caótico y lo insensato. Todos los aspectos del rechazo de lo normal típico de la literatura del absurdo están presentes en *Cobra:* ausencia de trama, acumulación de episodios grotescos e ilógicos, falta de motivación psicológica en los personajes, exageración clownesca de detalles y desvalorización del lenguaje por medio del uso constante de clichés. Sobre todo se reemplaza el *suspense* auténtico por situaciones pseudodramáticas o anticlimáticas que, como anuncia Rosa en el texto, teatralizan la inutilidad del todo.

Es aquí donde *Cobra* y *Maitreya* coinciden profundamente. Son en el fondo alegorías en el sentido de que «la paradoja de la alegoría reside en que fija y desplaza simultáneamente el significado, aplazando y desplazando un momento de plenitud que va dejando una serie de significantes huecos, vacíos»[36]. No hay más que transformación, metamorfosis perpetua, disgregación. El acto de novelar se convierte necesariamente en el proceso de construir lo que Sarduy llama un «estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento»[37]. Hemos llegado así al punto en que la novela se reduce a un puro sistema de relaciones.

Otra manera de practicar el antirrealismo es mediante la parodia. *Colibrí* (1984) parodia la novela tradicional y en particular la novela de la selva *(La vorágine* de Rivera, por ejemplo, pero igualmente *La Casa Verde* de Vargas Llosa, a la que hay evidentes alusiones). También el hecho de ambientarse en un extraño bar-burdel homosexual parodia los valores tradicionales del amor conyugal, la fidelidad en el matrimonio, el rechazo de la gratificación ilícita. Indicamos ya, a propósito de *La Casa Verde, Juntacadáveres* de Onetti y *El lugar sin límites* de Donoso, la

[36] Roberto González Echevarría, en *Severo Sarduy,* ed. J. Ríos, Madrid, 1976, pág. 83.
[37] S. Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo,* Buenos Aires, 1969, pág. 66.

importancia del burdel como «espacio simbólico» en la narrativa hispanoamericana moderna. *Colibrí* nos proporciona una prueba ulterior. La acción tiene lugar principalmente en un local frecuentado por libidinosos viejos ricos y jóvenes corrompidos, atendidos por una madama anciana pero todavía enamoradiza y su séquito de ayudantes grotescos, que incluye a una enanita, un gigante y un luchador japonés. Abandonando el escenario cubano, Sarduy sitúa la Casona en la orilla de un gran río (¿el Amazonas?), al margen de la selva. Allí aparece «Colibrí», hermosísimo efebo *gay* que, después de humillar al japonés al vencerlo en lucha libre, y de granjearse el amor posesivo de la madama, desaparece en la selva perseguido por varios clientes y camareros del bar. La novela describe sus intentos de burlar a sus perseguidores, su captura, su evasión, y finalmente su vuelta triunfal para instalarse como el nuevo patrón del local. Prevalece en toda la narración el tono lúdico. El narrador bisexual no tiene inconveniente en mofarse de sí mismo, en parar el relato para dialogar con Colibrí (quien lo desdeña), o en fingir que el control de la narración ha pasado a otras manos. No nos parece convincente la interpretación de González Echevarría, según la cual «el héroe es una versión de los antecedentes del dictador hispanoamericano»[38]. Hay que ver en Colibrí más bien una caricatura del héroe de la novela regionalista (Arturo Cova, Santos Luzardo) que se marcha al interior del continente para «hacer patria» e imponer la justicia. Colibrí, fuerte, peleador, pero homosexual, lo único que hace es pintar pulgas o enseñorearse con la violencia de un burdel. Es en esta asociación irónica del héroe tradicional con valores y características totalmente opuestos a los tradicionales en que estriba la originalidad subversiva de esta novela.

«En sus libros más recientes», escribe Filer en 1990, «Sarduy ha hecho aún más explícito y radical su rechazo de la escritura referencial». Pero a continuación observa: «Sin embargo es imposible hacer desaparecer la función referencial del discurso»[39]. En efecto, ya en *Colibrí* existe cierto conflicto entre la novela vista como un puro artefacto verbal y la novela vista como representación de la realidad. Tengamos en cuenta el papel del padre de Sarduy, que en aquella novela asume la función de criticar negativamente la obra anterior de su hijo. Estamos

[38] Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy,* Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1987, pág. 228.

[39] Malva E. Filer, «Salvador Elizondo and Severo Sarduy. Two Borgesian Writers», en Edna Eizenberg (ed.), *Borges and his Successors,* Columbus, Universidad de Missouri, 1990, págs. 224-225. (Traducciones mías.)

de acuerdo con Leonor y Justo Ulloa cuando sugieren que «En *Colibrí* Sarduy parece pasar por un momento de autocrítica y valoración de su producción literaria»[40]. Como resultado, podemos postular que se manifiesta un cambio en las últimas obras de Sarduy: *Cocuyo* (1989) y *Pájaros de la playa* (1993). Todavía sobreviven en *Cocuyo* la lujuria imaginativa, la hiperteatralidad y la fragmentación textual típicas de las novelas anteriores. Pero ya no podemos identificar los referentes con simples «simulacros vacíos». Otra vez, como en *De dónde son los cantantes,* nos encontramos frente a una alegoría, pero detrás de la alegoría está la vida de Sarduy mismo y su niñez frustrada y marginada en Cuba. Según el parecer (algo discutible quizás) de González Echevarría, hay incluso mucho más. *Cocuyo*, escribe, «alegoriza la niñez del personaje. La cultura cubana, la cultura latinoamericana, aparece como un proceso mediante el cual el individuo es aterrorizado y vendido por sus mayores: es una historia de traiciones, que abarca desde el plano familiar al nacional y al continental»[41]. Cocuyo sufre una serie de experiencias humillantes que culminan, simbólicamente, en una iglesia, y que lo convencen de que «iba a estar siempre perdido, desorientado, sin brújula interior que lo guiara, como si toda la Tierra fuera para él un *laborioso laberinto,* o un perverso espejismo de muros móviles que alguien urdía para perderlo, para hacerlo caer»[42]. Contemporáneamente se da cuenta de la abyección de la humanidad que lo rodea. Como *El asalto* de Arenas, *Cocuyo* nos ofrece un cuadro del horror de la vida en Cuba. Pero mientras Arenas lo atribuye principalmente a la crueldad y la corrupción del régimen de Castro, Sarduy, más semejante en eso al Roa Bastos de *Madama Sui,* insiste en que el mal está en la naturaleza misma del hombre que «es la mierda del universo» (pág. 205).

Es difícil evitar relacionar este atroz pesimismo y este rechazo del resto de la humanidad con el homosexualismo de Sarduy. Ya en *Colibrí*, como han mostrado los Ulloa en el artículo mencionado, había aludido a otra posible consecuencia de sus preferencias sexuales, el peligro del sida. La última novela de Sarduy, publicada póstumamente, *Pajaros de la playa,* está ambientada en una clínica para enfermos de sida. Esta vez, la noción de una «caída», el sentimiento de la margina-

[40] Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa, «La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy», *MLN,* 109, 1994, pág. 272.

[41] Roberto González Echevarría, «La nación desde *De dónde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*», *CHA,* 563, 1997, pág. 63.

[42] Severo Sarduy, *Cocuyo,* Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 147.

ción y el resentimiento contra los demás, que en *Cocuyo* eran más bien simbólicos, se explican por esa horrorosa plaga. Al final de una vida acosada por un profundo malestar metafísico, que sólo la creación literaria podía atenuar, Sarduy vio en el sida la prueba de «la indiferencia de Dios» o la confirmación de que «Somos el sueño abortado de un demiurgo menor»[43]. La novela es una larga meditación, a veces irónica, a veces carnavalesca, a veces desesperada, sobre la enfermedad incurable que sufría el autor. En ella, uno de los personajes reconoce en el sida una metáfora de la extinción del cosmos por la pérdida final de la energía generada por el *Big-Bang* original. Si antes el tono de las novelas de Sarduy era lúdico y paródico, ahora se torna casi filosófico, si bien sobreviven elementos cómicos relacionados con los episodios dedicados a Siempreviva, la vieja que busca la juventud eterna. Como nos recuerdan en otro artículo los Ulloa, se trata de dos niveles o estratos de contenido que siempre han coexistido en la obra de Sarduy. Sólo al final prevalece el estrato «sombrío, letal y marginado»[44].

En un importante sector de su obra, Sarduy intentó llegar a lo que Jean Baudrillard en *Simulacres et Simulation* (1985) llamó el «cuarto orden» de los simulacros, aquél en que a lo real sustituyen sólo signos de lo real, con el resultado de problematizar todo efecto de *mimesis*. Es decir, continuó el viraje radical en la narrativa hispanoamericana que había empezado con Borges, o quizás con Macedonio Fernández, apartándose cada vez más del realismo tradicional. También lo continuaron los escritores del posboom, pero como hemos observado, ellos, a sabiendas de que lo que llamamos «realidad» es posiblemente una construcción mental, tendían bajo la presión de los acontecimientos a escribir «como si» la narrativa pudiera reflejar la realidad, incluso la realidad socio-política. Sarduy, hasta sus últimas novelas, transigió mucho menos. Es en este sentido en el que podríamos considerarlo uno de los fundadores del posmodernismo en Hispanoamérica.

Diamela Eltit (Chile, 1949)

Escribe Sklodowska: «parece evidente que el signo distintivo de *Postmodernism* es el realce de la actitud deconstructiva que se traduce en una larga cadena de sinónimos: deshacer, desplazar, desmitificar,

[43] Severo Sarduy, *Pájaros de la playa*, Barcelona, Tusquets, 1993, pág. 25.

[44] Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa, «*Pájaros de la playa* de Severo Sarduy: final del juego», *Hispamérica*, 78, 1997, pág. 27.

descentrar, desintegrar, descomponer, deformar». Y, al hablar de *Lumpérica* (1983), la primera novela de Eltit, y de *Como en la guerra* de Valenzuela, continúa: «la tradición realista está reducida en estas novelas a una forma verdaderamente arqueológica: fragmentos, ecos, destellos. El principio de la mimesis está sometido, pues, a una deserción, disolución, desintegración, a un deshacer *(unmaking)*... ni siquiera conservan una cierta coherencia o predecibilidad del discurso»[45]. Lo problemático de este enfoque, sólo parcialmente atenuado cuando más adelante Sklodowska acepta que «*Lumpérica* lleva adelante un proyecto comprometido de denuncia social y política» (pág. 163), estriba en que tiende a reducir el posmodernismo de Eltit a un mero asunto de técnica narrativa. Eso no convence, porque la técnica no es autónoma: sirve para poner de manifiesto aspectos de la cosmovisión del autor, sus actitudes, sentimientos, ideas o intuiciones.

Eltit ha afirmado que «Lo que más me importa es el asunto del poder y cómo se manifiesta en ciertos sectores oprimidos»[46]. Y, en la misma entrevista, declara: «Entiendo a la mujer como en minoría frente a las estructuras dominantes de poder» (pág. 72). Surge la pregunta: ¿cómo criticar el poder, desde el punto de vista de la mujer, sin caer en el arte testimonial y de denuncia tan amado por la izquierda militante? *Lumpérica* ofrece una posible respuesta. Ya que las convenciones literarias en sí mismas constituyen un sistema de poder a que los autores normalmente se someten, ¿por qué no rebelarse contra tales convenciones en el momento mismo en que la temática de la obra que uno está creando refleja una rebelión contra el sistema de poder instaurado (en este caso) por la dictadura de Pinochet en Chile? Igualmente, ya que las convenciones lingüísticas también constituyen una manifestación del poder de una oligarquía cultural (y patriarcal), ¿por qué no rebelarse contra ellas también?[47]. Así es como hay que comprender *Lumpérica*. Eltit quiere evitar el error de la novela testimonial, es decir: atacar ciertos juicios de valor en nombre de otros juicios opuestos pero igualmente arbitrarios (y patriarcales). De manera que ella concibe una novela ambientada en una plaza pública de Santiago

[45] Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam/Filadelfia, Benjamins, 1991, pág. 156.

[46] Diamela Eltit, en Sandra Garambano y Guillermo García-Corrales, «Diamela Eltit» [Entrevista], *Hispamérica*, 62, 1992, págs. 68-69.

[47] Para comprender el lugar que ocupa Eltit en la literatura chilena postgolpe, hay que consultar *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)* de Eugenia Britos, Santiago, Cuarto Propio, 1990, que también en el capítulo 5, «La narrativa de Diamela Eltit», discute *Lumpérica* y *Por la patria*.

de Chile, donde los pobres, el lumperío, vienen a pasar la noche. En medio de ellos, el personaje central, L. Iluminada, funciona como la estrella de una película vanguardista que encarna el modo de ser, los sufrimientos y la opresión de la horda de harapientos que la rodean. Al principio, la novela está dividida en escenas para filmar, como si fuera un guión, con comentarios técnicos y una crítica de las escenas una vez filmadas. Luego, en cada capítulo, Eltit varía el método narrativo, pero casi siempre insistiendo en lo visual, en la presencia de las cámaras, las luces y la secuencia de poses y movimientos de L. Iluminada y la muchedumbre.

Ahora bien, el «riesgo rupturista» que corre Eltit es el riesgo de la ilegibilidad y, en efecto, ella se queja de que críticos y lectores han tildado sus libros de incomprensibles. Nelly Richard, que pertenece a la vanguardia de la nueva crítica en Chile, ha intentado justificar la fragmentación, la falta de nexos lógicos, la ausencia de linealidad y el estilo singular de Eltit como «técnicas de desarme que interpretan el derrumbe de las certezas»[48] (o sea, técnicas posmodernistas). Pero cabe preguntarse: ¿cómo se concilian el concepto de tal derrumbe y el empleo de tales técnicas con la protesta? Si las certezas se han derrumbado, ¿en el nombre de qué se protesta?

En otra entrevista, Eltit mencionó los hechos de provenir de una familia pobre y de tener un fondo de resentimiento social incurable[49]. *Por la patria* (1986), escrita después de la muerte violenta de su padre, transcurre en uno de los barrios paupérrimos de Santiago. Tiene como protagonista una mestiza, Coya-Coa, cuyo nombre sugiere la decadencia de la Coya (la mujer del Inca), que se convierte en una mujer marginada, relegada a una chabola misérrima, entre borrachos, prostitutas y criminales. Hay, por una parte, una focalización en Coya, que busca patéticamente el amor de sus padres, llegando hasta imaginarse escenas de incesto con su padre y una relación casi lésbica con su madre. Por otra parte, hay referencias a una incursión brutal del ejército en el barrio (sospechoso de abrigar a grupos subversivos) y la captura de Coya y varias de sus amigas. Éstas pasan la segunda parte de la novela en una cárcel femenina donde las interrogan y torturan. Hay una

[48] Nelly Richard, «Neovanguardismo y postvanguardismo: el filo de la sospecha», cit. Sandra Lorenzano, «La nueva escena chilena y el golpe de 1973. La narrativa de Diamela Eltit», en Ana Rosa Domenella *et al., Medio siglo de literatura hispanoamericana*, Méjico, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pág. 409.

[49] Julio Ortega, «Resistencia y sujeto femenino: entrevista a Diamela Eltit», *La Torre* (Puerto Rico), 14, 1990, pág. 232.

conexión evidente entre la frustración emocional de Coya y su marginación en un país sometido a una dictadura férrea. Recordemos la frase de Rulfo en «Luvina» que dice que el gobierno no tiene «madre», que la madre patria entendida como una gran familia no existe. Subtemas de *Por la patria* son la brutalidad, la discriminación sexual, el desamparo y la traición, la falta de libertad y sobre todo la degradación del lumpen después de un periodo de esperanza bajo Salvador Allende. En cuanto a la técnica de *Por la patria*, Eltit la describe como «técnica en el sentido más convencional del término, sólo que fragmentada». Más adelante en la misma entrevista, tras reconocer que manipula los tiempos verbales y que «el narrador se mueve mucho: ocupa primera persona, segunda persona», se queja del poco interés crítico que ha despertado su segunda novela. Añade significativamente: «Pese a que en la parte técnica, el narrador, los cambios de tiempo, es decir, todo lo que exploraron los del Boom, yo lo tengo acá»[50]. Es muy interesante que una escritora considerada paradigmáticamente posmoderna acepte así que sus innovaciones narrativas copian las de los escritores del Boom.

Según Eltit, en su entrevista con Garabano y García-Corrales, en *El cuarto mundo* (1988) el tema es: «la pareja que en lo contemporáneo se encuentra más en un estado de guerra que en un estado de amor» (pág. 70), lo que contrasta con la rehabilitación del tema del amor en el posboom. Escribe Lorenzano: «la mayor transgresión de esta novela consiste en la mirada desestructuradora sobre las categorías de género y familia, tomadas como instancias que se violentan a través de su descentramiento (su marginalización) y la puesta en cuestión de su validez: la travestización, la transexualidad, el incesto, como mecanismos de desconstrucción» (pág. 416). Al principio, el narrador es el varón de dos hermanos gemelos que explica sus problemas (falta de identidad definida y de contactos normales con sus padres, dificultades en su desarrollo sexual) de una manera lineal y casi convencional. Como siempre en Eltit, lo que llama la atención es la tensa atmósfera de la novela, dominada por la envidia, los celos, la hostilidad y la histeria que caracterizan a toda la familia. En la segunda parte de la novela, narrada por la mujer melliza, su hermano se convierte en fémina, María Chipia, y los dos tienen una relación carnal incestuosa y lésbica. Mientras tanto, «la nación más famosa y poderosa del mundo» [Estados Uni-

[50] Leónidas Morales, «Narración y referentes en Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, 51, 1997, págs. 121-122.

dos] amenaza el país y la familia asume su condición de «sudaca», o sea, de componente de un pueblo menospreciado y degradado. Al final de la novela, la hermana melliza, que se llama «diamela eltit», da a la luz una hija, que posiblemente simboliza la superación de su «neurosis de la desidentidad» (Ortega, pág. 235).

En 1989, Eltit logró publicar *El padre mío,* tres monólogos (que había grabado) de un vagabundo urbano psicótico apodado «el Padre Mío». El librito representa el género testimonial llevado al extremo. Para justificar el gesto, Eltit compara los monólogos con el monólogo interior literario tal como lo encontramos en la obra de Samuel Beckett, e insiste en que las palabras delirantes del vagabundo por una parte ilustran «una honda crisis del lenguaje», mientras por la otra tienen «cierta equidad con la situación chilena bajo dictadura»[51]. Ambas afirmaciones parecen discutibles; pero más importante quizás es que la obra muestra hasta dónde puede llegar el afán desintegrador de cierto tipo de posmodernismo.

Con el tiempo, Eltit parece haberse dado cuenta de que su intento de dinamitar con sus dos primeras novelas la narrativa chilena, que llama «monolítica en su forma y utilitaria en su lenguaje» (Ortega, pág. 230), había fracasado. Como Elizondo y Sarduy, tuvo que reconocer que la innovación radical tiene sus límites. Hablando con Morales en 1996 menciona a *Cobra* de Sarduy como «referente» de *Lumpérica.* Pero añade: «En ese momento yo tenía una relación mucho más radical con lo literario que lo que tengo ahora» (Morales, pág. 121). En *Vaca sagrada* (1991) vuelve a algo semejante a una novela psicológica de tipo confesional. Sin abandonar la técnica de variar la focalización, la novela narra las experiencias de una mujer de la clase trabajadora, Francisca, abandonada por un amante y hostigada por otro, mientras intenta desempeñar un papel activo en las luchas sindicales de la capital. Como Coya, Francisca es un ser terriblemente complicado, con «una marcada inclinación a perderme en cualquier caos»[52] y que vive en «permanente contradicción» (pág. 49). Se droga, se emborracha, busca en el desenfreno sexual un refugio de la soledad, sufre un aborto, se deja golpear, no encuentra ni el amor verdadero ni un empleo fijo: en suma, sus experiencias son angustiosas y violentas. Pero al final, como la diamela de *El cuarto mundo* que da a luz una hija, Francisca dará a luz un libro.

[51] Diamela Eltit, *El padre mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1989, pág. 17.
[52] Diamela Eltit, *Vaca sagrada*, Buenos Aires, Planeta, pág. 31.

Los vigilantes (1994) consta de una larga serie de cartas de una mujer (una escritora) a su marido ausente, enmarcada por dos breves capítulos en los que escuchamos la voz de su hijo, que al principio parece ser un retrasado mental. La mujer se queja de la tiranía que ejercen sobre ella su marido y su suegra, que critican su estilo de vida, secundados por los vecinos que la espían porque la consideran socialmente inadaptada o incluso peligrosa. No resulta del todo claro si las quejas tienen algún fundamento o si se trata de una mujer que sufre de una manía de persecución. Sin embargo, a pesar de esa ambigüedad, es evidente que se trata de una especie de alegoría de la vida chilena bajo la dictadura de Pinochet. Los vigilantes: el marido, la suegra y los vecinos, representan la clase burguesa que, sintiéndose amenazada por el proletariado, apoyaba al régimen. La mujer, cuyo «crimen», a los ojos de los demás, fue amparar a un grupo de pobres que morían de frío y de hambre, representa (hasta cierto punto) la parte de la clase media que se oponía a la dictadura y que practicaba la solidaridad con los oprimidos. Detrás de los «vigilantes» está el «Occidente», el mundo del bienestar material capitalista: de hecho, el eslogan de los vigilantes es «Occidente puede estar al alcance de tu mano»[53]. Para Eltit, tal «occidentalización» representaría la «muerte moral», el «avasallamiento» del país. Al final de la novela, la mujer y su hijo, bajo la mirada de un terrible ojo burlón, emprenden un viaje hacia «las hogueras» que simbolizan la solidaridad humana, lo contrario del frío que los rodeaba antes. El niño, ahora casi normal, emprende la tarea de escribir lo que la madre ya no es capaz de llevar adelante. La novela termina antes de que lleguen a la meta. Otra vez, según Eltit, se trata de una novela cuyo tema central es el poder, con el que está relacionada la figura masculina, el padre: «El padre como ley, omnipotente, divino» (pág. 129). «Pinochet», nos recuerda en otro contexto Schultz-Cruz, «es el gran padre y esposo de una sociedad que no se comporta debidamente, que no está madura para la democracia ni para responder por sus actos»[54]. Si bien sólo explica una parte de la novela, el paralelo no podría ser más claro.

El mundo de Eltit es un mundo de total desolación, perversidad y degradación, lleno de odio, envidia, soledad, violencia y miedo. Los habitantes de este mundo son seres marginados, padres desnaturalizados, hijos anormales y autodestructivos y gente violenta, viciosa y ven-

[53] Diamela Eltit, *Los vigilantes*, Santiago, Ed. Sudamericana Chilena, 1994, pág. 110.

[54] Bernard Schultz-Cruz, «*Vaca sagrada*. El cuerpo a borbotones de escritura», *Hispanófila*, 123, 1998, 67-72.

gativa. Los personajes, los episodios y el estilo, todos contribuyen a inquietar al lector, a debelar sus ilusiones cómodas, a ultrajar su sensibilidad convencional y burguesa. «Para mí», sentencia Eltit, «la literatura sigue siendo más que una entretención un generador de conflicto. Debe ser un trabajo serio para el lector» (Garabano y García-Corrales, pág. 71). Y lo es.

Ricardo Piglia (Argentina, 1941)

En una entrevista antes mencionada, Eltit afirma: «si he hecho novelas que en el restringido medio literario-cultural chileno pueden considerarse como "rupturistas", debo decir también que a nivel latinoamericano se están dando casos parecidos»[55]. ¿Cuáles podrían ser esos casos? Indudablemente, uno de ellos es el de Ricardo Piglia, cuya primera novela, *Respiración artificial* (1980), tuvo un notable éxito de crítica. Antes había publicado los cuentos de *La invasión* (1967), Premio Casa de las Américas, y *Nombre falso* (1975). De esta última colección, el relato más importante es «Homenaje a Roberto Arlt», que marca el viraje de Piglia hacia la no linealidad. «Por mi parte», ha escrito, «me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica... El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma»[56]. En «Homenaje» se utiliza paródicamente la investigación literaria como tema: el narrador busca trabajos inéditos de Arlt, a quien Piglia considera como el escritor que inicia la narrativa moderna argentina, y finalmente da con un cuento, «Luba», que en realidad es una adaptación de un cuento del escritor ruso Andreiev. Utilizando el tipo de narrativa «fracturada» que había descubierto en Arlt y Macedonio Fernández, Piglia describe las etapas de la investigación siguiendo las convenciones del ensayo académico, los resultados fragmentarios, y finalmente reproduce «Luba», pero con una conclusión nueva en la que Luba se asocia con el radicalismo político del protagonista. El cuento enfrenta a un hombre «puro», un perseguido político, con una prostituta, y estudia las reacciones de ambos. «Homenaje» es el primer relato maduro y realmente innovador de Piglia e indica la dirección que iba a seguir en el resto de su obra. No hace falta subrayar la

[55] Sandra Garabano y Guillermo García-Corrales, «Diamela Eltit» [Entrevista], *Hispamérica*, 62, 1992, pág. 66.

[56] Jorge Ariel Madrazo, «Entrevista a Ricardo Piglia», *Atenea* (Concepción, Chile), 473, 1996, pág. 96.

pertinencia del tema de la pureza y el autosacrificio algo ingenuos del protagonista contrastados con la autodegradación de Luba, en el contexto de la situación política de la Argentina del período. Pero más importantes son los elementos posmodernistas de «Homenaje», que (vale la pena mencionarlo) salió en el mismo año en que se publicó *Soñé que la nieve ardía* de Skármeta, una de las primeras novelas del posboom. Nos referimos a la autorreferencialidad, la metaficcionalidad y la parodia, implícitas en la mezcla de pseudocrítica, ficción y compromiso. Estos elementos reaparecerán en *Respiración artificial* y *Prisión perpetua*, donde de nuevo nos imponen la obligación de ser «lectores posmodernos», en abierto contraste con la accesibilidad de la narrativa del posboom.

Respiración artificial se ha interpretado de varias maneras, pero principalmente se la ha leído como novela íntimamente relacionada con el «Proceso» (el Proceso de Reorganización Nacional [1976-1983], es decir, la dictadura militar en Argentina) o como una novela que deconstruye la historia. Típico del segundo tipo de lectura es el artículo de Rita de Grandis[57], en el que se afirma que: «El mundo narrativo, lejos de establecer alguna relación con lo real, destruye la ilusión de referencialidad. La autorreferencialidad es absoluta» (pág. 264). En el polo opuesto está el capítulo sexto del libro de Santiago Colás *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*[58]. Allí, Colás rechaza rotundamente la idea de clasificar *Respiración artificial* como «metaficción historiográfica» (siguiendo la terminología de Linda Hutcheon) o como «historiografía fantástica de tipo posmoderno» e insiste en la necesidad de interpretar la novela como «una narrativa en código» (pág. 128). Contestando indirectamente a Nelly Richard y la idea de que la fragmentación formal en la novela contemporánea refleja el derrumbe de las certezas tradicionales, Colás sugiere que, por el contrario, constituye una respuesta al discurso monolítico y totalizador del régimen autoritario de Videla. Probablemente, Colás tiene razón. No hay que olvidar que Piglia es un hombre de la izquierda, que formaba parte del grupo de *Punto de Vista*, revista de resistencia al régimen, y que publicaba en ella el primer capítulo de *Respiración artificial*. El defecto del artículo de Grandis es que pasa por alto las ideas políticas de Piglia y no menciona (por ejemplo) el papel del personaje paranoico, Arocena, y

[57] Rita de Grandis, «La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17, 1993, 259-269.

[58] Durham (Carolina del Norte) y Londres, Universidad de Duke, 1994, págs. 121-148. La traducción de las citas es mía.

la parodia de la censura. Igualmente, el defecto del capítulo de Colás es que no desarrolla la idea de Morello-Frosch que menciona. Ella afirma acertadamente que Piglia, «al contrario de Borges, sitúa la práctica de la literatura en el reino social». No cabe separar la discusión literaria al final de la novela del tema histórico-político que domina el resto del texto.

Respiración artificial narra la historia del joven novelista y crítico Emilio Renzi (el novelista se llama Ricardo Emilio Piglia Renzi) que aparece en diversas obras de Piglia, y que en este caso se cartea con su tío, Marcelo Maggi, sobre historia, literatura y asuntos de la familia, y que finalmente lo va a visitar a la provincia de Entre Ríos. Pero mientras tanto, a Maggi lo han «desaparecido» como subversivo, y Renzi sólo logra conocer a un amigo de su tío, Tardewski. Éste le entrega materiales que tienen que ver con un lejano pariente exiliado bajo la dictadura de Rosas en el siglo XIX. Está claro que la historia de este pariente, Enrique Ossorio, las escenas en que interviene un anciano senador, las refencias a la censura y la desaparición de Maggi configuran lo que Colás llama «una respuesta al dominio de los militares en la Argentina» (pág. 148). Pero mucho más original es la manera en que Piglia utiliza la «realidad alternativa» de la literatura (específicamente, la obra de Roberto Arlt) en la discusión entre Renzi, Tardewski y otros amigos, para comentar indirectamente la situación política en que se encuentran. «Se puede hacer política», afirma Piglia frente a Corbatta, «—siendo un intelectual— hablando de Mansilla, de Hernández, de Sarmiento, de las novelas de Cortázar»[59]. Y también, claro está, de Arlt. Lo realmente novedoso de *Respiración artificial*, como indica Levinson[60], estriba en la manera en que Piglia, al discutir el estilo de Arlt, indirectamente critica la política de nacionalismo cultural de la dictadura militar.

En «Notas sobre Macedonio en un diario», incluido en *Prisión perpetua* (1988), Piglia escribe: «La poética de la novela. Polémica implícita de Macedonio con Manuel Gálvez. Ahí están las dos tradiciones de la novela argentina. Gálvez es su antítesis perfecta: el escritor esforzado, "social", con éxito, mediocre, que se apoya en el sentido común literario»[61]. No podría ser más claro: Piglia no rechaza la novela «social»;

[59] Jorgelina Corbatta, «Ricardo Piglia o la pasión de una idea» [Entrevista], *Nuevo Texto Crítico*, 18, 1997, pág. 164.

[60] Brett Levinson, «Trans(re)lations: Dictatorship, Disaster and the "Literary Poltics" of Piglia's *Respiración artificial*», *Latin American Literary Review*, 49, 1997, págs. 91-120.

[61] Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, pág. 93.

lo que rechaza es «el sentido común literario», es decir, el realismo viejo estilo practicado por Gálvez (que se prolonga y encuentra un sostenedor reciente en Benedetti). Una de las maneras de eludir «el sentido común literario» es complicar las modalidades narrativas, de manera que la técnica del relato funcione como una métafora de la inasibilidad de lo real. *Prisión perpetua* se divide en dos partes. La primera es una larga introducción pseudoautobiográfica en la que el narrador nos presenta a Steve Ratliff, un escritor norteamericano culto que había ido a parar a Mar del Plata, y que se convierte en su mentor literario. Bajo su influencia, el narrador, que ya había comenzado a escribir para «negar la realidad» (pág. 13), lee a escritores norteamericanos modernos y aprende una serie de lecciones subversivas: que la novela no debe contar experiencias sino «el fin de la experiencia» y por tanto necesita encubrir su vacío interior con «una estructura cerrada» (pág. 27), y que conviene que el narrador no comprenda la historia que relata. La segunda parte de *Prisión perpetua* es el relato «El fluir de la vida», en el que el narrador imita la manera de narrar de Ratliff para contar «lo que no conozco de su historia», precisando que «no he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar» (pág. 31).

De ese modo tenemos (aparentemente) a un narrador que imita a otro para contar algo que ignora. Pero, por si eso no bastara, «Morán me había contado la historia» (pág. 50). Morán, por su parte, confiesa: «conozco parte de esa historia porque el Pájaro me la ha contado varias veces» (y, lo que es más todavía, con «variantes inesperadas» [página 52]). En el relato de El Pájaro, tal como Morán lo narra al narrador que a su vez nos lo narra, interviene la voz de Lucía, nieta de la hermana de Nietzsche, que le proporciona al Pájaro los datos con los que éste «ha reconstruido los hechos en sus detalles mínimos» (pág. 52). Entre estos datos figura el relato de un asesino y ladrón, preso en la cárcel, que escribe una carta autobiográfica a Evita Perón, carta que al final resulta haber sido inventada por Lucía. No se podría estar más lejos del «sentido común literario», incluso porque la historia de Lucía misma es extremadamente singular y termina inesperada y enigmáticamente. Huelga indicar que se trata de un texto paradigmáticamente posmodernista que nos obliga a fijarnos en los procedimientos de su producción, más que en el texto producido.

En el centro de *La ciudad ausente* (1992) hay una máquina que habla, «objeto medio vivo y medio artificial» (Corbatta, pág. 154), inventado por el escritor argentino Macedonio Fernández para inmortalizar a su mujer, después de la muerte de ésta. También puede tratarse de alucinaciones de una mujer psicótica mencionada en la novela, aluci-

naciones en las que figura Junior. La máquina «estaba contando unas historias que la sociedad no podía soportar» (Corbatta, pág. 155), y por eso las autoridades quieren apagarla. *La ciudad ausente* contiene la historia de la maquina-narradora más los relatos que narra. Como en «Homenaje a Roberto Arlt» y *Respiración artificial,* hay una investigación: un periodista, Miguel Mackensey («Junior»), investiga la vida de Macedonio Fernández y de su mujer Elena, descubre la máquina fabricada por aquél, y quiere comprender el significado de las historias que cuenta: «Buscaba orientarse en esa trama fracturada, entender por qué querían desactivarla»[62]. Una respuesta parece ser semejante a la sugerida arriba por Colás. En palabras de Berg: «Contra el relato monológico y estereotipado del estado que quiere imponer el modo de percibir el mundo y el criterio de lo real, la máquina provoca el desfase narrativo, articula y narra su contrafigura utópica... El texto juega a la desestabilización de los sistemas de referencia»[63]. También desestabiliza la ciudad. El título de la novela, según Piglia mismo, tiene que ver con el hecho de que no pudo situar «una novela en registro fantástico» en una ciudad «realista» (Madrazo, pág. 104). La máquina estuvo fabricada para «contar con palabras perdidas la historia de todos» (pág. 17). No es fortuito que entre los primeros relatos figure el del primer anarquista argentino y su muerte a manos de energúmenos de la derecha, seguido por el del Tape Burgos que descubre la hermandad de los hombres. La investigación de Junior se lleva a cabo en el Buenos Aires de la dictadura: «Todo era normal y a la vez el peligro se percibía en el aire, un leve murmullo de alarma, como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada» (pág. 92). En esta atmósfera, Junior busca «el mensaje implícito que enlazaba las historias» (pág. 102), mensaje que tiene que ver con la situación moderna de Argentina, con su historia e incluso con «la orden del mundo» (pág. 104). La explicación llega cuando Junior descubre una isla, una especie de Tlön de Borges, en donde se intenta descifrar las transformaciones futuras de la realidad mediante una semiótica fantástica. El ingeniero Russo le comunica al periodista que fuera de las palabras no existe ninguna realidad, y que la máquina inventada por Macedonio ofrece una defensa contra la propaganda gubernamental. La máquina (la literatura) crea una realidad alternativa que se opone a la «realidad» oficial. Por eso, la policía

[62] Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, 3.ª ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1992, pág. 90.

[63] Edgardo H. Berg. «La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)», *Hispamérica,* 75, 1996, págs. 42-43.

ha confinado el artefacto a un museo. *La ciudad ausente* se convierte en una metáfora del poder desestabilizante y subversivo de la lengua, que continuamente escapa del control de cualquier tipo de autoridad. En una de sus entrevistas, Piglia aboga por lo que llama «la proliferación y el cambio», y elogia a los escritores argentinos de la década de los 60 porque éstos querían «zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte»[64]. La frase podría leerse como una defensa del descentramiento de la «alta» literatura tradicional, descentramiento que Piglia mismo practica en toda su obra. A partir de citas así y de su admiración apasionada por Arlt y por Macedonio Fernández a causa de sus aportes a la modernización de la narrativa argentina, sería fácil clasificar a Piglia como posmodernista. Pero su insistencia en que «en sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales»[65] y en que «todos los grandes textos son políticos»[66], tiende a confirmar la idea de Colás de que hay que modificar radicalmente la definición del posmodernismo comúnmente aceptada antes de aplicar el término en Hispanoamérica.

Carmen Boullosa (Méjico, 1954)

En tanto que la accesibilidad al lector es una de las características del posboom, la narrativa posmodernista suele ser de difícil lectura, y en ese sentido se asemeja al tipo de escritura que ya encontramos en algunas novelas del Boom como *62, Modelo para armar* de Cortázar o *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso. Lo difícil, pues, es distinguir entre el experimentalismo del Boom y el experimentalismo posmodernista posterior. El caso de *Lumpérica* de Eltit —caso extremo— sugiere que el posmodernismo a veces intensifica la experimentación hasta la exasperación. Pero, evidentemente, no es siempre así. Además, el experimentalismo tiene que ver con la técnica, y la técnica (ya lo hemos sugerido) no es autónoma. Para definir el posmodernismo, entonces, habría que identificar su nueva cosmovisión. Aquí la situación se vuelve confusa: la tendencia principal ha sido de echar mano de ausencias (ausencia de confianza en los sistemas de pensamiento del pasado, etc.)

[64] Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pág. 73.
[65] *Ibíd.*, pág. 45.
[66] *Ibíd.*, pág. 71.

y como consecuencia de postular la existencia de una «crisis» («crisis de representación»). Boullosa es perfectamente consciente de la crisis de valores moderna. Hablando con Gabriella de Beer, se refirió a «este periodo de desilusión en el que ya no hay la fe en los valores que hubo en los años sesenta» y afirmó: «lo único de que se puede fiar es el mundo femenino»[67]. Sus primeras dos novelas, *Mejor desaparece* (escrita en 1980, pero publicada sólo en 1987) y *Antes* (1989), que ganó el Premio Villaurrutia, exploran ese mundo desde el punto de vista de una niña. *Mejor desaparece* parece cuestionar la familia como institución sagrada, de la misma manera en que Eltit en *El cuarto mundo* ha cuestionado la pareja. Novelita fragmentada que, según Pfeiffer, «hay que componer como en un rompecabezas las piezas sueltas»[68], refleja (aunque, en la misma entrevista, dice Boullosa que la escribió: «de tal manera que no tiene nada que ver conmigo, que no se parece a mi pasado» [pág. 33]) el trauma que la autora sufrió al perder a la madre y al tener que convivir con una madrastra. Hablando del padre afirma la narradora en *Mejor desaparece:* «nos encerró en aquel estercolero, lo único que él podía construir para sobrevivir a la muerte de mamá»[69]. Prisioneras en una casa llena de ratas, humilladas por los caprichos de un padre medio loco, autoritario e hipócrita, con el que no logran comunicarse, y por el comportamiento de su nueva mujer, la narradora principal y sus hermanos reccionan con odio y hostilidad. Algunas de las chicas abrazan una vida inauténtica, una como mera intérprete de música compuesta por otros, otra como actriz. Una tercera se convierte simbólicamente en una figura de cera. Se sugiere que todo es una venganza de la madre muerta. Escuchamos esporádicamente las voces de la madrastra y del padre; el tiempo de la narración varía sin explicación desde el pasado reciente hasta el presente, y luego hasta el pasado remoto. Como en la mayoría de las novelas fragmentadas mejicanas que estudia D'Lugo[70], la desintegración del texto posiblemente refleja o simboliza aspectos de la desintegración social, a la vez que obliga al lector a fijarse en el proceso de producción del texto mismo. Escribe Ortega, a propósito de *Mejor desaparece*: «La fábula ya no es sólo el re-

[67] Gabriella de Beer, *Contemporary Mexican Women Writers,* Austin, Universidad de Tejas, 1996, cap. 4: «Carmen Boullosa» (con una entrevista), pág. 183. (Traducción mía.)

[68] Ema Pfeiffer, *Entrevistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores,* Francfort, Vervuert, 1992, pág. 33.

[69] Carmen Boullosa, *Mejor desaparece,* Méjico, Océano, 1987, pág. 49.

[70] Carol Clark D'Lugo, *The Fragmented Novel in Mexico,* Austin, Universidad de Tejas, 1997. D'Lugo estudia varias novelas de Fuentes, *Farabeuf* de Elizondo, *Gazapo* de Sainz y las dos primeras novelas de Boullosa, entre otras.

lato de los hechos sino el hecho mismo del relato»[71]. Pero si, como insinúa Williams, hay que reconocer en Boullosa una escritora posmodernista, no es sólo por su técnica; el elemento posmodernista más llamativo en *Mejor desaparece* es la desacralización de la domesticidad familiar.

También en *Antes* asistimos a la reconstrucción imaginaria de la niñez de la narradora, esta vez centrada en la muerte de la madre. Entre tanto, Boullosa había aceptado que «la literatura tiene que ser comprensible» (Pfeiffer, pág. 33), de modo que la novela resulta más tradicional y lineal. En una entrevista afirmó: «quise hacer una especie de novela tipo gótico inglés, pero de fantasmas en la ciudad de México... Sin embargo me gustaría aclarar que no traté sólo de contar anécdotas de fantasmas, sino de plantear ante todo un estado de zozobra, de dolor de una conciencia que no alcanza a una realidad que pueda compartir con los demás»[72]. Mansuy la considera como «parte de la narrativa femenina postmoderna»[73] y sugiere que los elementos sobrenaturales, sobre todo los pasos pavorosos que persiguen a la niña-narradora por toda la novela, nacen del sentimiento de culpa que experimenta por la muerte de la madre. El título de la obra se refiere al «antes» de la muerte de la narradora misma, que describe los episodios después de haber muerto a los once años. D'Lugo (pág. 217) interpreta su «muerte» como una referencia al final de la niñez, cuando la narradora empieza a menstruar, pero esto no es claro. La niña sufre de un «dolor espiritual» que Boullosa define como «un pánico de estar vivo» (Pfeiffer, pág. 36) y que está implícito en el segundo símbolo importante de la novela, la imagen de «clavitos», un bebé grande que tiene clavados clavitos en todo el cuerpo, que la narradora dibuja para su madre. «Clavitos» es ella, la niña preadolescente que aspira a un «paraíso» simbolizado por la música que escucha en un concierto, pero que está condenada a una vida de obsesiones aterradoras que finalmente producen la muerte. «Contarles cómo fue que llegué aquí y para comunicárselo ha sido toda la plática»[74], nos dice la narradora desde el limbo en que se halla, y en otro capítulo explica que está intentando des-

[71] Julio Ortega, «Carmen Boullosa, la textualidad de lo imaginario», *La Torre* (Puerto Rico), 38, 1996, 167.

[72] Carmen Boullosa, Entrevista en *La Jornada*, Ciudad de Méjico, 24 de diciembre de 1989, págs. 19 y 26. Cit. Ortega, pág. 168.

[73] Cecilia Olivares Mansuy, «*Antes* de Carmen Boullosa: narrar para recuperar el pasado y entender el presente», en Nora Pasternac *et al.* (eds.), *Escribir la infancia*, Méjico, El Colegio de México, 1996, pág. 214.

[74] Carmen Boullosa, *Antes*, Méjico, Vuelta, 1989, pág. 101.

cubrir si «tengo forma dentro de la no forma» (pág. 87). No estamos de acuerdo con Mansuy cuando escribe que la niña elige morir para no perder el mundo de la niñez. Lo doblemente patético es que ahora, como fantasma, evoca su vida anterior, tan agustiosa, para no morir del todo.

A pesar del esfuerzo de Ortega por presentarla como posmoderna, *Son vacas, somos puercos* (1991) es una novela mucho más convencional que las anteriores. Boullosa (vale la pena subrayarlo), como Sarduy, Elizondo y, hasta cierto punto, incluso Eltit, se ha alejado del extremo innovacionismo que caracteriza sus primeras obras. Utilizando como fuente las memorias de un tal Burentzoon Smeeks (1678), publicadas en holandés bajo el seudónimo de Oexmelin (el Esquemeling de la traducción inglesa), Boullosa elabora un relato de corsarios lleno de aventuras y truculencias, contado en primera persona por Smeeks/Esquemeling. Éste, en su vejez, cuenta con orgullo y nostalgia su vida de médico y compañero de correrías del famoso pirata J. David Nau, mejor conocido como l'Olonnais, y del aún más célebre Henry Morgan. Es más, insiste en que la va a contar cronológica y ordenadamente, y así lo hace. No hay aquí ni fragmentación, ni juegos con el tiempo, ni cuestionamiento de la autoridad del narrador. Por una parte, la novela relata «el sueño de violencias en que yo viví treinta y siete años inmerso»[75], como escribe Smeeks. Por otra, ensalza la libertad, la fraternidad, el valor y la perfecta organización de la «Hermandad de la Costa», y la superioridad de «La Ley de la Costa» frente a la justicia española. Parece exagerado afirmar que en esta novela coexisten «dos grandes versiones de la formación latinoamericana» (Ortega, pág. 172). Pero cabe reconocer en *Son vacas, somos puercos* otra ilustración de la manera en que la nueva novela histórica en Hispanoamérica rompe los esquemas que intentamos aplicar al resto de la narrativa reciente. *El médico de los piratas* (1992) es otra versión de la novela anterior.

Lo que relaciona *Llanto* (1992) con *Son vacas, somos puercos* es la nostalgia, evidenciada en ambas novelas, de un mundo ordenado, simbolizado en *Son vacas...* por las reglas férreas de la Hermandad de la Costa y en *Llanto* por el mundo y la cosmovisión aztecas. En Borges, en Cortázar, en Valenzuela y en otros escritores de los que tratamos aquí, la noción del mundo como algo caótico e inasible coexiste con la añoranza de otro mundo, más comprensible, más previsible. Sería

[75] Carmen Boullosa, *Son vacas, somos puercos*, Méjico, Era, 1991, pág. 22. Las vacas son los habitantes pacíficos de la costa y las islas del mar Caribe, los puercos son los corsarios.

posible interpretar *Llanto* como una larga metáfora o alegoría de estos dos mundos que ahora se tocan mágicamente cuando en 1989 «nueve veces cincuenta y dos años después de la caída de Tenochtitlan»[76] renace el emperador azteca Moctezuma en un parco de la Ciudad de Méjico. Allí lo encuentran un grupo de mujeres que lo llevan en coche a ver la ciudad moderna y a conocer la vida de finales del siglo XX. Repetidas veces Boullosa insiste en la incapacidad de Moctezuma de comprender un mundo sin orden. Al evocar su muerte y la caída de su imperio, escribe: «No entiende por qué a él le ha tocado tan desagradable circunstancia, pero esa chispa de fe en que el problema está en él y que ya muerto en este guerrear sin nombre el Orden volverá a instaurarse, le da serenidad» (pág. 39). Más adelante desarrolla la idea, relacionándola explícitamente con nuestra época: «[Moctezuma] se apegaba hasta la desesperación a las nociones de cómo debían ser las cosas... Se trataba del fin de una manera de concebir el mundo.» Y añade: «Esa época se parece a nuestro siglo veinte. A ellos [los aztecas] se les murieron los dioses... los nuestros, el nuestro, ha muerto» (pág. 97). Como consecuencia, Moctezuma se convierte en símbolo de «nuestra situación de conquistados por nosotros mismos, nuestra situación de ser, como fue Moctezuma, personajes en la frontera, seres situados entre dos territorios, expulsados tal vez de ambos por nuestra incertidumbre» (pág. 98). De esa manera, el encuentro entre Moctezuma y las tres mujeres viene a representarar el encuentro entre el mundo tradicional, seguro y confortante, y el mundo posmoderno, en el que la vida «deja de tener sentido y consigue un sinsentido helado y desolador» (página 110). La novela también, metanovelísticamente, incluye una serie de meditaciones sobre la posibilidad o la imposibilidad de escribir una novela (especialmente una novela histórica) en la época posmoderna, y sobre el papel del escritor hoy. Curiosamente, Boullosa parece afirmar, en la conclusión de *Llanto,* que las buenas novelas «consuelan». La identificación con los personajes permite al lector de alguna manera «hermanarse» con ellos, y dejar momentáneamente «el helado sitio donde siempre se está solo, sin sentido, enclavado en la punta de su estúpida aislada existencia» (pág. 111). La técnica narrativa de *Llanto,* con su fragmentación y su empleo de varios narradores, amén de símbolos polivalentes, merecería un análisis cuidadoso. Una vez más se extrema el experimentalismo en un intento desesperado de resolver el problema de imbricar lo fantástico y el realismo, de novelar la cosmovisión nahua y la visión moderna de la condición humana «recordando lo

[76] Carmen Boullosa, *Llanto*, Méjico, Era, 1992, pág. 87.

que nosotros no sabemos recordar, viviendo en aquello que hemos entre todos destruido» (pág. 84).

La milagrosa (1993), según Boullosa misma, es «una metáfora de la realidad actual política y social de la Ciudad de México» (de Beer, página 184). Es decir, es una sátira de la credulidad e inmadurez de los mejicanos en lo que atañe a la política, y de la corrupción y el cinismo de los beneficiados del sistema. Pertenece, pues, al mismo tipo de alegoría política que *Realidad nacional desde la cama* de Valenzuela. Para su propósito, Boullosa se sirve de la figura de una mujer, Elena (la Milagrosa), capaz de hacer milagros a petición de los necesitados. La primera parte de la novela explica con cierta comicidad qué tipo de milagros banales le piden. Pero luego se nos revela que Elena ayudaba a los obreros de un grupo textil a rebelarse contra el sindicato que traicionaba sus intereses. El sindicato la hace vigilar por un investigador privado alcohólico, Aurelio, que descubre en el curso de su investigación las maniobras políticas de uno de los principales beneficiados de la Milagrosa, Morales, que aspira a la presidencia de la república. Al final, éste muere, dejando el país en el caos. Resulta difícil interpretar la última parte de la novela en la que se intensifica el proceso alegórico. La Milagrosa parece representar la ilusión del poder concentrado en una sola mano. Su apego desesperado a su unicidad y a sus poderes mágicos parece satirizar el sistema presidencial. Mientras tanto, una de sus servidoras simboliza la necesidad que siente la gente de creer en los milagros, o sea, la desconfianza de los mejicanos frente a los lentos procesos de la democracia pluralista. Se descentra el discurso político, subrayando el ilusionismo irracional («la gesticulación», decía Usigli) que domina la vida política mejicana.

Duerme (1994), dedicada a Margo Glantz y —significativamente— a Diamela Eltit, es una curiosa mezcla muy posmoderna de un cuento de hadas y de una novela histórica ambientada en el Méjico de finales del siglo XVI. El hada madrina en este caso es una curandera india que salva a la heroína, Claire Fleurcy, de morir ahorcada, mediante un tratamiento mágico que le da la inmortalidad, pero que tiene como consecuencia el que ésta no pueda alejarse de la Ciudad de Méjico sin caer en una especie de coma. Claire, una chica francesa, ex prostituta de Honfleur emigrada al Nuevo Mundo, en el misterioso primer capítulo aparece, vestida de hombre, en manos de un grupo de indios que la raptan y la obligan a tomar el lugar de un aristócrata español condenado a la horca. La frase clave de la novela es «no soy lo que quiero ser»[77], es decir, un hom-

[77] Carmen Boullosa, *Duerme*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 19.

bre y un aventurero. Pues, como escribe, «No soy gente de vivir sentada, sino de hacer, de emprender» (pág. 41). En efecto, tras conocer al virrey mientras se bate en duelo con uno de sus soldados, sale como capitán de una expedición contra unos indios rebeldes y, a pesar de la maldición que la hace adormecerse al alejarse de la ciudad, logra llevarla a buen fin. Ella es incapaz de amar, pero la ama un poeta, amigo del virrey, que tras otras aventuras, la lleva fuera de la ciudad, de modo que queda en coma durante veinticinco años y luego, cuando vuelven a la ciudad, muere mientras ella trama una insurrección contra los españoles. Esta insurrección, que claramente prefigura la Revolución Mejicana, junto con el hecho de que Claire goza de la inmortalidad, sugiere nuevamente una interpretación de *Duerme* como novela alegórica, en la que Claire (ni hombre ni mujer, ni una cosa ni otra) representa a los mestizos. Como explica de manera sibilina: para los españoles, «tres es dos». Es decir, para ellos, hay sólo blancos y no blancos, pero se trata de «un error», pues ella se encuentra «atrapada en un tres que no debiera existir» (pág. 58). En la última página de la novela, el poeta (el vidente) vaticina que Claire y los suyos triunfarán, pero que difícilmente lograrán crear una nacionalidad auténtica.

La protagonista de *Cielos de la tierra* (1997), Lear, es uno de los pocos sobrevivientes de una catástrofe nuclear que ha destruido la civilización. Ahora pertenece a una pequeña comunidad de inmortales, La Atlántide, que se ha vuelto de espaldas al «tiempo de la historia». Sólo ella se interesa por lo que llama «nuestros orígenes». Mientras los demás están ocupados inventando un código de comunicación que evite el uso de las palabras, Lear se empeña en conservar la memoria del pasado. Entre otras actividades transcribe un texto autobiográfico del siglo XVI escrito por un religioso indio que versa sobre la hostilidad de los criollos hacia los pocos indios que han logrado cierto nivel de cultura. La versión libre del texto sobre la que trabaja Lear se debe a una tal Estela Ruiz que se autopresenta en una especie de prólogo, de manera que hay tres narradores: Lear, Estela y el P. Hernando de Rivas. La narración de éste describe el intento de un grupo de franciscanos de crear una clase ilustrada india en Méjico, inmediatamente después de la conquista. La decisión de los criollos de sofocar el experimento cultural se refleja en la decisión de los habitantes de La Atlántide de suprimir el habla. Un tema de la novela es, por tanto, el peligro que se corre en nuestra época, cada vez más dominada por imágenes y signos visuales, de perder contacto con la tradición literaria y con la cultura basada en la palabra. Otro tema, claro está, es el racismo y la intolerancia hacia las minorías que contribuyó según Lear a la destrucción

de la civilización. El mensaje es claro: así como el P. Hernando se siente marginado en el país de sus antepasados, Estela se siente marginada en el Méjico de finales del siglo XX y Lear se siente rechazada por su comunidad. *Cielos de la tierra* en cierta manera vuelve a un tema tradicional de la literatura hispanoamericana: la lucha de la civilización contra la barbarie.

Las obras más recientes de Boullosa, especialmente *La milagrosa*, se aproximan claramente a lo que Jameson llama «alegorías nacionales», según él difícilmente admisibles en el posmodernismo. Williams, siguiendo a Hutcheon, disiente; acepta que una obra posmodernista bien puede discurrir acerca de «auténticas realidades políticas e históricas» *(The Postmodern Novel,* pág. 12). Dejemos la última palabra a Colás, para quien no se puede resolver la «tensión entre lo que seguirá siendo un término homogeneizante poco satisfactorio, el posmodernismo, y las formas locales heterogéneas producidas dentro y a veces contra su lógica» *(Postmodernity*, pág. 17. Traducción mía).

Capítulo XI

Posboom y posmodernismo: conclusión

Al intentar enfrentarnos con el problema de la relación posboom-posmodernismo, vale la pena tener presente que no sabemos con certeza lo que significan esas dos palabras. Por lo tanto, existe el peligro de discutir un misterio en términos de otro. Hay que precaverse contra las soluciones fáciles. No basta tomar algunos conceptos de la masa enorme de libros y artículos acerca del posmodernismo y aplicarlos mecánicamente al posboom. Se trata más bien de intentar adoptar un enfoque inductivo, empírico, que utilice datos conseguidos por el escrutinio de los textos narrativos pertinentes (teniendo siempre presente, claro está, que no existe un empirismo totalmente exento de presuposiciones ideológicas). Más importante aún es recordar que el posmodernismo es un concepto mucho más amplio que el posboom. Hay quienes creen que marca un cambio radical en la recepción de la cultura occidental en general. Empezando en el campo de la arquitectura, la noción del posmodernismo ha pasado a figurar en la crítica de todas las artes, y a aplicarse a la filosofía, a la historia, al pensamiento político y sociológico e incluso a las modernísimas interpretaciones de las tendencias científicas. En cambio, el posboom es un término mucho más modesto que se aplica simplemente a la narrativa hispanoamericana. Tampoco debemos perder de vista el hecho de que la palabra posmodernismo naciera en los países industrializados y postindustrializados metropolitanos y se aplicara originariamente a su cultura; por lo que posiblemente no resultaría aplicable a la cultura del subdesarrollo sin modificaciones importantes. Finalmente, hay que insistir en el he-

cho de que es posible leer libros enteros en este campo (por ejemplo, el excelente *Modernism/Postmodernism* de Peter Brooker) en los que muy rara vez encontramos referencias a textos específicos (ni mucho menos a textos hispanoamericanos). Todo eso, por supuesto, no invalida el intento de relacionar el posboom con el posmodernismo (o con alguna interpretación del posmodernismo); pero sí indica la necesidad de proceder con la máxima cautela.

Podemos empezar con lo que Fredric Jameson ha designado «una crisis de la representación», o sea, la pérdida de la confianza en «una teoría del conocimiento y de las artes basada en la idea de lo especular, y cuyas categorías de evaluación son las de la congruencia, la precisión y la verdad misma»[1]. No es para nada difícil ubicar los orígenes en Hispanoamérica de esta tendencia a cuestionar las presuposiciones anteriores acerca de la verdad y el conocimiento en los padres del Boom, especialmente en Borges y en Asturias. Todos recordamos la famosa afirmación a principios del capítulo 26 de *El Señor Presidente,* debidamente mencionada en una página anterior de este libro, según la que «Entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica», y las muchas veces que Borges nos advierte de que nuestras certezas son probablemente ficticias y de que, si hay en efecto leyes que rigen nuestra existencia, lo más probable es que no estemos programados como para comprenderlas. Podemos y debemos relacionar el Boom con la crisis postulada por Jameson y que caracteriza el *Modernism* anglosajón. ¿Debemos por eso pasar a relacionar el posboom con el posmodernismo?, y, de hacerlo, ¿nos ayuda a comprender mejor los dos movimientos?[2].

Imaginemos dos escenarios. En el primero, el posboom se interpretaría como una reacción directa al Boom, a nivel literario, mientras a su vez se interpretaría el Boom como un movimiento que impuso una hegemonía falsa en la narrativa, sobre todo al popularizar entre los escritores del grupo un concepto complicado de la forma narrativa típico de la «alta literatura», concepto a menudo utilizado como refugio de la crisis postulada por Jameson. También tendríamos que ver en el posboom una reacción contra todo tipo de régimen político autorita-

[1] Fredric Jameson, prólogo a *The Post-Modern Condition. A Report on Knowledge* de Jean-François Lyotard, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1988, pág. viii. (Traducción mía.)

[2] Para una discusión esclarecedora (y una crítica de mi enfoque), véase José Eduardo González, «El post-boom y la dificultad textual como ideología», *Revista de Estudios Hispánicos,* 33, 1999, 109-131.

rio que imponga algún tipo de ideología «privilegiada» a la sociedad en la que impera. La reacción, en ambos casos, conduciría a las ideas de pluralismo, de heterogeneidad, de rechazo de todo tipo de absolutismos, sea que éstos se presentasen bajo la forma de sistemas filosóficos o políticos, sea que adoptasen la forma literaria equivalente: la así llamada «novela totalizadora». El posboom se asociaría con el disenso, con la multiplicidad, con la subversión de todos los grandes metadiscursos que pretenden ofrecer una explicación de la condición humana, y con el abandono de toda búsqueda de orígenes (en este caso, toda búsqueda de «esencias» nacionales o étnicas, o de teorías unívocas de la ficción), mientras se quedaría satisfecho con su entorno, sin pretender llegar a la universalidad. Se abogaría por el cambio y la experimentación a toda costa. Las narrativas del posboom serían «acontecimientos» en busca de una forma, que sólo se revelaría *ex post facto* a la base de su propia funcionalidad. Se otorgaría valor sobre todo a lo indeterminado, a la inventiva, a la variabilidad y al riesgo. Uno de los aspectos problemáticos de un tal escenario sería que no incluiría el concepto de progreso. Enfatizaría lo lúdico, la diferencia. Rechazaría todo proyecto de gran envergadura, toda cosmovisión, sin sugerir una postura vital alternativa.

El otro escenario es totalmente distinto. En este segundo caso se vería el posboom como un movimiento arraigado en la nostalgia de la comunicabilidad. Los narradores serían más o menos «comprometidos» y se dirigirían a un público en el que hay cierto consenso acerca de la comprensibilidad de la realidad y acerca de la existencia objetiva de un mundo al que el lenguaje puede referirse sin problematizarlo excesivamente. Todo eso nos llevaría a un nuevo tipo de realismo, cimentado en algunas presuposiciones colectivamente aceptadas acerca de significados, verdades e ideales de justicia y libertad, o sea, en el redescubrimiento de criterios normativos, aunque fuesen sólo temporales y meramente consensuales. Tales normas tendrían que derivarse del aquí y ahora de la cultura actual y no ya de «verdades» supuestamente eternas o universales. Por supuesto, eso sería posible sólo si uno estuviera dispuesto a readoptar ciertas ideas acerca del lenguaje, de la realidad y de la inteligibilidad del mundo que el *Modernism* en su tiempo parecía haber subvertido. Pero estamos ahora en otro periodo.

En el primer escenario se hace hincapié en «innovaciones»; en el segundo se enfatiza la necesidad de legitimar tales innovaciones con referencia a algún consenso posible acerca de su dirección y de su significado: es decir, con referencia a un modelo de inteligibilidad. Al final del capítulo VIII sugerimos que el posboom significa a veces una radi-

calización de ciertos aspectos a veces olvidados del Boom, y a veces significa un intento de contradecir algunos de sus presupuestos más importantes. Al analizar los dos escenarios antes mencionados, llegamos a la conclusión de que ambos son hasta cierto punto relevantes al posboom, pero también de que existe una corriente mayoritaria y una minoritaria. Cabe decir que el posboom constituye un fenómeno doble, en el que un sector del movimiento, en palabras de Derrida, «afirma lo lúdico», mientras otro sector «cultiva el sueño de descifrar una verdad que va más allá de lo lúdico»[3]. José E. González está de acuerdo, salvo que, según él, el posmodernismo influye en ambos sectores. «Habría que distinguir», escribe, «entre dos modos de escribir en el Post-boom —uno realista y el otro experimental— y la emergencia de ambos está relacionada aunque de una manera todavía no completamente clara, a la aparición del postmodernismo» (pág. 125). Con respecto al primer escenario, Sarduy se adelanta como la figura que marca la transición. También conviene tener en cuenta la afirmación de Skármeta acerca de la «intrascendencia» cultivada por sus coetáneos. Estamos ya muy cerca del posmodernismo. Pero paralelamente se desarrolla la obra de la mayoría de los escritores del posboom, un grupo más comprometido. Entre ellos observamos una vuelta a lo que Foucault llama «el archivo colectivo», es decir, un proyecto colectivo todavía no realizado, que los del Boom habían subordinado a su proyecto estético y que habían reprimido (salvo cuando, para dar el ejemplo más llamativo, de pronto estalla en la descripción de la masacre de los obreros bananeros que rompe inesperadamente con el tono festivo de *Cien años de soledad*). La diferencia estriba, como se puede ver al leer correctamente a Carpentier, en el concepto de la historia y en la idea del progreso basado en los esfuerzos tanto colectivos como individuales. Para Abel Posse, en la novela que le valió el Premio Rómulo Gallegos, *Los perros del paraíso* (1987), por ejemplo, los cambios históricos o son ilusorios o bien son puramente casuales, imprevisibles e incontrolables. Por el contrario, en *La insurrección* (1982) de Skármeta, tales cambios son el resultado de actos intencionales por parte del pueblo y producen un mejoramiento objetivo de las condiciones sociales. No hay que olvidar que la obra maestra de Puig *El beso de la mujer araña* (1976) está ambientada en una cárcel, y que de sus tres temas principales, uno concierne a la actividad revolucionaria» y otro a la relación entre la li-

[3] Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Chicago, Universidad de Chicago, 1980, pág. 292.

bertad sexual y la libertad política. No estamos intentando trazar paralelos entre las novelas tempranas de Skármeta y las de Puig. Sólo queremos sugerir que la presencia de Valentín en *El beso...* involucra lo que Tittler llama «el interés sostenido en la posibilidad de una solución macropolítica a los problemas humanos»[4]. Se trata de algo que no asociamos con el Boom, pero que se alinea perfectamente con el segundo de los escenarios antes mencionados. En otras palabras, el caso de Puig, a quien algunos críticos consideran un escritor posmodernista, ilustra el alcance del problema.

La verdad es que, al pasar revista a los libros y artículos acerca del posmodernismo en general y acerca de su posible significado con respecto a las letras hispanoamericanas, nos sentimos intimidados y confusos. Intimidados porque resulta cada vez más inevitable postular la existencia de un posmodernismo hispanoamericano; confusos porque proliferan hasta el infinito las aproximaciones al posmodernismo como tal. No existe un consenso ni acerca de lo que significa el término, ni acerca de cómo aplicarlo en el contexto literario hispanoamericano[5]. Para citar sólo lo archiconocido: Lyotard asocia el posmodernismo con la incapacidad del hombre occidental de formular ningún tipo de explicación totalizadora de las condiciones de su existencia. Jameson asocia el posmodernismo con la fase actual del capitalismo, que ha deconstruido nuestra *Weltanschauung* tradicional y nos ha dejado sin proyectos convincentes para el futuro de la humanidad. Hutcheon intenta oponer el posmodernismo al *Modernism* literario y artístico de tipo anglosajón, pero a menudo parece presentar sólo aspectos superficiales, sin preocuparse por los orígenes económicos, sociales o políticos de los mismos. En el caso específico de Hispanoamérica, cuando ciertos críticos (Williams, Colás, Sommers y Yudice, por ejemplo) se enfrentan con el problema, no logran establecer una conexión válida entre *Modernism*/posmodernismo y Boom/posboom. Colás en *Postmodernity in Latin America* arguye que el posmodernismo empezó en Hispanoamérica como reacción a la resdistribución global de capitales después de la crisis de 1973-1975, adoptando un punto de partida económico que luego lo lleva hacia la sociología cultural. En seguida formula una serie de consideraciones extremamente generales y abstrac-

[4] Jonathan Tittler, *Manuel Puig*, Nueva York, Twayne, 1993, pág. 53. (Traducción mía.)

[5] Véase, por ejemplo, la colección de ensayos editada por Richard A. Young, *Latin American Postmodernisms*, Amsterdam, Rodopi, 1997, que ofrece una serie de enfoques contradictorios.

tas, de las que resulta dificilísimo obtener conclusiones concretas que se pudieran aplicar a textos específicos. Williams (1987), por su parte, afirma que cabe denominar *Modernist* a la corriente central de la narrativa hispanoamericana entre 1946 y 1984 aproximadamente (la de Asturias, Carpentier, Yáñez, Marechal, Rulfo, Onetti, Viñas, Otero Silva, Roa Bastos, Sábato), mientras que, a partir de *Rayuela* de Cortázar (1963), existía en paralelo una corriente posmodernista (con Sarduy, Cabrera Infante, Sainz, Agustín, Elizondo, Lihn, Duque López y otros). Fuentes, García Márquez y Puig (siempre según Williams) son *Modernist,* pero a veces se extravían y derivan en el posmodernismo. Tales clasificaciones parecen por demás arbitrarias. Luego, en *The Postmodern Novel in Latin America* (1995) Williams se aferra a la noción de la postura de los escritores posmodernistas ante la verdad. El Boom representa la culminación en Hispanoamérica del *Modernism,* porque a los escritores todavía les queda alguna confianza en la posibilidad de expresar «verdades». El posmodernismo, en cambio, surge precisamente cuando tal confianza entra en crisis. Frente a las características concretas del posboom que hemos intentado catalogar en un capítulo anterior de este libro, Williams sugiere otras (más abstractas) que se encuentran en el posmodernismo. Éstas incluyen: la fascinación con lo indeterminado, la «problematización del centro», la marginalidad, la discontinuidad, la simulación y la precariedad. Precursores del posmodernismo en Hispanoamérica serían Cortázar, Cabrera Infante, Néstor Sánchez, Sarduy y Puig. Posmodernistas son: Piglia, Roffé, Libertella, Elizondo, Boullosa, J. E. Pacheco, Moreno-Durán, Albalucía Ángel, Balza y Eltit, entre otros. Es significativo que Williams no mencione ni a Valenzuela ni a Skármeta, y que nunca utilice (ni mucho menos discuta) el término posboom. Sería desde luego posible concluir que el posboom sencillamente constituye un segmento del posmodernismo, y que las diferencias entre nuestro enfoque y el de Williams sólo indican la riqueza y la variedad de un movimiento que acarrea en sí (como todo movimiento literario) múltiples elementos contradictorios. Pero entre las tareas del crítico serio están las de intentar resolver las contradicciones, de introducir distinciones, de intentar proceder empíricamente sobre la base de datos sacados de los textos que parecen pertinentes, en vez de aplicar mecánicamente nociones tomadas de otras áreas culturales.

Al fin y al cabo, Williams termina por incluir en el posmodernismo a todos los narradores hispanoamericanos recientes que continúan y prologan el experimentalismo del Boom. Pero ya Brushwood (1987) y otros habían indicado la existencia de una corriente de narrativa más

o menos realista y no tan experimental que se desarrolla paralelamente a la del Boom en los mismos años y en la que nosotros hemos situado uno de los puntos de partida del posboom (véase, por ejemplo, el influjo de Viñas en Sainz). González Echevarría (1987), por su parte, trata de formular una definición del posmodernismo que incluye elementos como una mayor accesibilidad al lector y una vuelta a la narratividad (es decir, a argumentos lineales y dramáticos que se desarrollan con ritmo rápido) que contrastan con el metadiscurso, la experimentación exasperada, la fragmentación y la centralidad del lenguaje típicos del Boom. El ensayo de González Echevarría merece la máxima atención, pero ofrece una interpretación algo simplificada del posmodernismo, y que incluso parece haber sido elaborada para poder incorporar el posboom *volentis nolentis* a un movimiento más prestigioso y más internacional.

Sería caer en el mismo error de Williams intentar negar que hay escritores hispanoamericanos actuales cuya obra es susceptible de ser interpretada en términos posmodernistas sin más. Pero resulta obvio que Colás tiene razón al sugerir que hay que reformular el concepto de posmodernismo antes de aplicarlo a la mayor parte de la narrativa reciente. Como ya vimos, el posmodernismo parece tan íntimamente conectado con la situación de poderío económico, militar y político de los países metropolitanos occidentales que debemos ser cautos al momento de llamar posmodernistas a las culturas de países menos desarrollados. Además, una de las nociones centrales del posmodernismo, que afirma el fracaso de todas las «grandes narrativas» esperanzadoras cimentadas en la idea del progreso, difícilmente lograría aceptarse en los países del Tercer Mundo, incluso en los de América Latina. Si todo intento de comprender y cambiar las condiciones que producen el sufrimiento y la opresión viene a ser una simple ficción, es evidente que el posmodernismo nada tiene que ofrecer a los países subdesarrollados. El ensayo famoso de Jameson, «Third World Literature in the Era of Multinational capitalism» («La literatura del Tercer Mundo en la época del capitalismo multinacional»)[6] tiene el mérito indiscutible de reconocer que en muchos de los países «subalternos» ha habido un renacimiento de interés por «la situación nacional» que contrasta con el nacionalismo cultural, ahora obsoleto, de los países ricos. Según Jameson, una consecuencia de ello es la producción de obras literarias que, si bien a veces parecen algo ingenuas, indagan en las condiciones so-

[6] *Social Text*, 15, 1986, págs. 65-88.

ciales de una manera que pertenece ya al pasado fuera del Tercer Mundo. «Proyectan», escribe Jameson, «una dimensión política bajo la forma de una alegoría nacional» (pág. 69. Traducción mía). Aunque escrito con cierto aire de superioridad, no cabe duda de que el artículo de Jameson tiene sobrada relevancia para novelas como *Cola de lagartija* de Valenzuela, *La novela de Perón* de Eloy Martínez, *La Casa de los Espíritus* de Allende, *Maldito amor* de Ferré y la mayor parte de la novela testimonial.

Jameson se destaca de la mayor parte de los demás teóricos del posmodernismo por su deseo de relacionar el movimiento negativamente con lo que, a su modo de ver, constituye la fase actual del sistema capitalista. Llevadas a su extremo, sus ideas terminarían pareciéndose a las de Viñas, Loyola y otros que hemos mencionado. Es decir, tenderían a condenar a aquellos novelistas recientes que continúan el experimentalismo del Boom y que, para Williams, forman ahora el grupo posmodernista hispanoamericano. En cambio, exaltarían a escritores como Allende, Skármeta, Eloy Martínez, Valenzuela, Ferré, Posse y Poniatowska, quienes de una manera u otra han publicado obras que pudiéramos llamar «alegorías nacionales». Es evidente que tal enfoque, que procura relacionar las manifestaciones culturales primordialmente con lo que parecen ser las realidades de la infraestructura económica, nunca podrá explicar satisfactoriamente la variedad y la complejidad de la narrativa que vamos comentando en este libro. Pero el postulado de dos «lógicas culturales» que se manifiestan en paralelo resulta sugestivo. Es absurdo escribir (como lo han hecho los seguidores de Lyotard) sobre la erosión por dondequiera de los grandes mitos e ideologías que tanto han contribuido al progreso de las sociedades modernas. En Hispanoamérica siguen vigentes.

El desafío que opone el posboom al Boom se cimienta en ideas y valores que nada tienen de lúdicos. No implican en absoluto un mundo caótico, sin dirección y sin significado último. En tanto sobreviva en el posboom la idea de un proyecto colectivo, no se podrá equiparar fácilmente dicho movimiento con el posmodernismo. Equivalentes son el feminismo y la cultura negra en Estados Unidos. Ambos se apoyan en ideales de igualdad y de justicia que resultan del todo incompatibles con aquellas formas del posmodernismo que pregonan lo que se ha llamado «la descalificación de las ideologías». No sorprende el que el ensayista negro Cornell West haya criticado ásperamente la superficialidad de una postura posmodernista que se niega a reconocer la posibilidad actual de la protesta y que pasa por alto las realidades brutales que dominan la vida de sectores enteros de la sociedad en todas par-

tes del mundo. Como observa Brooker: «el problema con el que se enfrenta el posmodernismo progresivo, que acepta la posibilidad y la necesidad de cambios políticos fundamentales, es el de encontrar la manera de manifestar tal compromiso en el contexto de la "dislocación" y la "diferencia" posmodernos»[7]. En otras palabras, se trata de reconocer que la llamada «crisis de legitimación» que para algunos forma parte integral del posmodernismo cuestiona la legitimidad de todo proyecto ideológico y amenza paralizar la militancia política. ¿Cabe explicar, siquiera parcialmente, de esta manera la "crisis de la izquierda" en Hispanoamérica, que tanto preocupa a observadores como Beverley, Yudice y Oviedo?

El hecho es que en muchos sectores de la narrativa novísima hispanoamericana no se pueden encontrar indicios de que se haya borrado o atenuado la diferencia entre significante y significado, o entre el texto y el mundo que lo circunda, como a veces se ha sugerido, y que es de veras el caso en una parte de la novela contemporánea europea y norteamericana. Una de las razones por las que tendemos a englobar el Boom en el *Modernism* es que en el Boom detectamos cierto rechazo de la *mimesis* viejo estilo. Pues, como ya indicó Lukács: «En casi toda la literatura *Modernist* encontramos la negación de la realidad exterior»[8]. Se sigue que, si quisiéramos enlazar de alguna manera el posboom al posmodernismo, habríamos de reconocer que, al reaccionar contra el Boom, el posboom crea una especie de realismo nuevo, para dar cuenta de una realidad nueva (y a veces terrible) a un público lector menos elitista que gusta de lo que Eco ha llamado «el redescubrimiento no sólo del enredo sino del placer de una lectura sin complicaciones»[9]. Cabe notar, sin embargo, que cuando los escritores del posboom vuelven, como es innegable, a la *mimesis*, lo hacen, salvo en el caso de la mayor parte de las obras testimoniales, muchas veces sin querer abandonar por completo la herencia del Boom. Es decir, no quieren excluir por completo elementos que modifican la representación directa de la realidad. El resultado parece desconcertar tanto a Hutcheon como a Jameson. Aquélla en particular, a pesar de sus muchas (y no siempre convincentes) referencias a textos hispanoamerica-

[7] Introducción a *Modernism/Postmodernism*, Londres, Longmans, 1992, pág. 13. (Traducción mía.)

[8] Georgy Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, Londres, Merlin, 1963, página 25. (Traducción mía.)

[9] Umberto Eco, *Reflections on the Name of the Rose*, Londres, Secker and Warburg, 1985, pág. 65. (Traducción mía.)

nos, no se muestra del todo satisfecha con la simple aplicación a ellos del concepto de posmodernismo. «El "Otro" no metropolitano», escribe, «puede tener modos de presentación distintos y por lo tanto puede necesitar otros métodos de estudio»[10]. Vale la pena subrayar la incertidumbre evidente que subyace a esta afirmación. Nos recuerda que el concepto de posmodernismo cuadra con el de posboom sólo de vez en cuando. Bajo muchos conceptos los dos movimientos resultan incompatibles. El posmodernismo, comoquiera que se lo defina, difícilmente da cabida ni a la idea de cambio histórico inteligible, ni mucho menos a la de progreso. No hay que pasar por alto la noción de Hutcheon de la «duda posmodernista con respecto al conocimiento histórico» y la insistencia con que ella trae a colación «lo imponderable»[11]. Si la hemos de creer, el posmodernismo, no obstante el relativismo extremo que lo caracteriza, es un movimiento netamente reaccionario, lo que complica todo intento de incluir en él a escritores progresistas como Allende, Skármeta o Valenzuela.

Tampoco nos ayuda a resolver la dificultad el postulado implícito en el libro de Colás de que existe una pluralidad de posmodernismos, que varían según el contexto geográfico y que no reaccionan de la misma manera a los cambios políticos, sociales y culturales. Tendríamos que concluir que las varias «formas locales» del posmodernismo no sólo no resultan homogéneas, ni mucho menos idénticas, sino que (como sostiene Williams) son abiertamente contradictorias entre sí, lo que nos colocaría, metodológicamente hablando, en un callejón sin salida. Si, de acuerdo con Colás, aceptamos que «la representación histórica» forzosamente sitúa al escritor en medio de «la lucha social», entonces el posmodernismo hispanoamericano tiene que dar cabida a proyectos colectivos que miran a cambiar las condiciones de vida en el continente. De hecho, Colás, en la última página de su libro, se refiere explícitamente al «proyecto de rehacer la historia y de reconstruir el futuro»[12]. ¿Cómo es posible conciliar tales ideas con el rechazo de toda ideología, típico, según se suele afirmar, del posmodernismo *strictu sensu*? Quizás se podría solucionar el problema al aceptar la distinción entre posmodernismo y poscolonialismo utilizada por During y Tiffin.

El valor de tal distinción estriba en la posibilidad que ofrece de di-

---

[10] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989, pág. 38. (Traducción mía.)

[11] *Ibíd.*, págs. 66, 116.

[12] Santiago Colás, *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*, Durham, Universidad Duke, 1994, págs. 18 y 172.

ferenciar un movimiento metropolitano (que según Jameson y sus seguidores refleja la fase actual del capitalismo y conlleva una crisis de autoridad cultural y de confianza epistemológica) de un movimiento periférico que en el contexto de los problemas socio-políticos del Tercer Mundo se muestra más testimonial y militante. Caracteriza al posmodernismo, como ya vimos, el fragmentarismo, la autorreferencialidad, la subversión del canon literario y el escepticismo tanto con respecto a las ideologías como con respecto a la referencialidad del signo lingüístico. En cambio, el poscolonialismo rechaza el posmodernismo, acepta los enfoques ideológicos y la referencialidad, y expresa la necesidad todavía vigente en las naciones «subalternas» de seguir buscando su identidad. Cabría argüir que el proceso mediante el cual ciertos escritores europeos y norteamericanos han llegado a sentirse alienados de la sociedad y propensos a disociarse del concepto de la «realidad objetiva» no rige de manera semejante en Hispanoamérica, donde la realidad social todavía resiente los efectos de la lucha entre lo tradicional y lo contemporáneo, donde siguen siendo terriblemente actuales los problemas de la injusticia y la opresión, y donde la «realidad» resulta más colectivamente compartida que en las naciones metropolitanas.

Sin embargo, García Moreno indica el peligro de contraponer el poscolonialismo al posmodernismo sin más. Mientras acepta la validez de la diferencia entre un movimiento en el que los escritores tienden a desconfiar de la posibilidad de representar lo real y un movimiento en el que se siente la necesidad apremiante de preocuparse por problemas sociales y políticos, sin embargo reconoce que insistir demasiado en la distinción tendría como consecuencia relegar sólo a ciertas culturas periféricas la producción de obras neorrealistas «comprometidas», y limitaría la experimentación literaria sólo a las culturas más «avanzadas». No hay que caer en el exclusivismo[13]. Ahora bien, no cabe duda de que una concepción simplista del poscolonialismo nos llevaría a identificarlo con la obra de escritores que, como Benedetti, tienden a evitar la experimentación formal. Pero la existencia en el posboom de obras como *Como en la guerra* de Valenzuela, «El ciclista del San Cristóbal» de Skármeta o *Fantasmas aztecas* de Sainz, para citar sólo pocos ejemplos, nos recuerda que no hay una separación rígida entre el experimentalismo (y la incorporación a la narrativa de elementos fantásticos o míticos) y el compromiso político. Estamos investigando *tendencias:* siempre que lo tengamos en cuenta podremos suge-

[13] Véase Laura García Moreno, «Situating Knowledges: Latin American Readings of Postmodernism», *Diacritics*, 25, núm. 1, 1995, págs. 63-81.

rir provisionalmente que el posboom parece tener más en común con el poscolonialismo que con el posmodernismo.

Aun así, conviene tener siempre presente que el término poscolonialismo se aplica principalmente a la cultura de países que alcanzaron la independencia mucho más recientemente que Hispanoamérica. En tales países sería lógico ver en el posmodernismo un movimiento que refuerza la hegemonía cultural de Europa y Norteamérica (si bien tal noción no esté del todo ausente de ciertos sectores de la crítica militante en América Latina). Igualmente, sería más fácil asociar el poscolonialismo y la búsqueda de la identidad nacional con países que se independizaron en este siglo. Finalmente, si bien influye en escritores africanos o indios la narrativa moderna occidental, sólo Hispanoamérica puede ufanarse de haber dado vida a algo tan importante como el Boom. Por lo tanto, cuando ciertos escritores hispanoamericanos reaccionan contra el Boom, están rechazando no simplemente modelos extranjeros de escribir, sino un movimiento que creció en su propio continente y que atrajo la atención del resto del mundo a la narrativa hispanoamericana. El poscolonialismo en Hispanoamérica, entonces, necesariamente significa algo un tanto diferente del poscolonialismo indio o africano, por ejemplo.

Con todo, el término tiene un gran atractivo. Desde Méjico hasta Nueva Zelanda los escritores poscoloniales tienden a escribir con una clara conciencia de lo que significa la herencia del *Modernism* y de aspectos del posmodernismo. Sin embargo, a menudo eligen escribir «como si» las innovaciones de la más nueva narrativa occidental no necesariamente tuvieran que imitarse en el contexto de su propio país, donde las presiones y prioridades son distintas. En todo caso, podemos afirmar que la cultura poscolonial hispanoamericana ha entrado en la modernidad dictando sus propias condiciones de vida. Una de ellas impone el reconocimiento de que lo estético y lo subversivo a menudo se desarrollan a la par. El problema de insertar el posboom en el posmodernismo deriva de que este último movimiento no sólo niega ciertos aspectos del *Modernism,* sino que rechaza todo intento de llegar a una explicación global del proceso colectivo histórico y social. En vez de formular una doctrina, postula una crisis. Por lo tanto, le falta la normatividad. Mientras indudablemente existen obras de escritores del posboom, como *El gato eficaz* de Valenzuela, que parecen exaltar el «individualismo lúdico» que según ciertos críticos constituye un rasgo esencial del posmodernismo, estas obras no forman parte de la corriente central del posboom. En otras palabras, la deslegitimación de la ideología, típica del posmodernismo, contradice las aspiraciones de

los escritores del posboom en el campo social y político. El término posmodernismo conlleva la noción de una heterogeneidad total en el campo literario, sin ninguna tendencia dominante. En cambio, al utilizar el término posboom, tendemos a subrayar la existencia de un grupo separado de escritores, identificable por medio de un conjunto de criterios que hemos ido tratando de esbozar.

Bibliografía

La bibliografía que va a continuación es selectiva. Como fuentes de material adicional son excelentes *The Year's Work in Modern Language Studies* (The Modern Humanities Research Association, Inglaterra) y *The Modern Language Association of America International Bibliography*. Los artículos en números de homenaje y en las colecciones dedicadas a un autor no están incluidos individualmente.

Obras generales

AINSA, Fernando, *Identidad cultural en Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

ALEGRÍA, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1986.

BACARISSE, Salvador, *Contemporary Latin American Fiction*, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1980.

BALDERSTON, Daniel (ed.), *The historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica, 1986.

BECERRA, Eduardo, *Pensar el lenguaje, escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996.

BELL, Steven (ed.), *Critical theory Cultural politics and Latin American Narrative*, Notre Dame, Universidad de Notre Dame, 1993.

BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985.

BENEDETTI, Mario, *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1968.

BORELLO, Rodolfo, «Habla y lengua literaria, balance y perspectivas de la narrativa hispanoamericana actual», *CHA*, 274, 1973, 141-147.

BRUSHWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo xx*, Méjico, FCE, 1984.

CALVINO, Julio, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid, Cultura Hispánica, 1985.
CAMAYD-FREIXAS, Erik, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, University Press of America, 1998.
COLÁS, Santiago, *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*, Durham/Londres, Universidad de Duke, 1994.
COLLAZOS, Óscar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Méjico, Siglo XXI, 1970.
CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
DONOSO, José, *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972.
EARLE, Peter, «Back to the Center: Hispanic American Fiction Today», *HR*, 58, 1990, 19-35.
ELMORE, Peter, *La fábrica de la memoria. La crisis de representación en la novela histórica latinoamericana*, Lima-Méjico, FCE, 1997.
EYZAGUIRRE, Luis B., *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago de Chile, Universitaria, 1973.
FOSTER, David William, *A Dictionary of Contemporary Latin American Authors*, Tempe, Universidad de Arizona, 1975.
FOSTER, Merlin H., *Tradition and Renewal*, Urbana, Universidad de Illinois, 1975.
FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Méjico, Mortiz, 1969.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel y VARGAS LLOSA, Mario, *La novela en América Latina*, Lima, Carlos Milla Batres, 1968.
GARCÍA PINTO, Magdalena, *Women Writers of Latin America*, Austin, Universidad de Tejas, 1988.
GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, *Interviews with Latin American Writers*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1989.
GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.
GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis y CABRERA, Vicente, *La nueva ficción hispanoamericana* [Asturias y García Márquez], Nueva York, E. Torres, 1973.
GUIBERT, Rita, *Seven Voices*, Nueva York, Knopf, 1973.
GUILLERMO, Edenia y HERNÁNDEZ, Juana Emilia, *Quince novelas hispanoamericanas*, Long Island, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1971.
HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1978.
IRBY, James E., *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* [Revueltas, Rulfo, Novás Calvo y Onetti], Méjico, UNAM, 1956.
JAMESON, Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
JARA, René y VIDAL, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1986.
LAFFORGUE, Jorge, *La nueva novela latinoamericana*, 2 vols., Buenos Aires, Paidós, 1969 y 1972.

Latin American Literary Review, 15, núm. 29, 1987 [número especial sobre el Boom].
MAGNARELLI, Sharon, *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish American Novel,* Londres-Toronto, Associated University Presses, 1985.
MARTIN, Gerald, *Journeys Through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century,* Londres, Verso, 1989.
MARTÍNEZ, Renato, *Para una relectura del boom: populismo y otredad,* Madrid, Pliegos, 1990.
MATTALIA, Sonia y DEL ALCÁZAR, Juan, *Encuentros con América Latina,* Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
MENTON, Seymour, *Latin America's New Historical Novel,* Austin, Universidad de Tejas, 1993. [Trad. esp.: *La nueva novela histórica de la América Latina,* Méjico, FCE, 1993.]
— *Historia verdadera del realismo mágico,* Méjico, FCE, 1998.
MEYER, Doris, *Lives on the Line. The Testimony of Contemporary Latin American Authors,* Berkeley, Universidad de California, 1988.
Nueva Narrativa Hispanoamericana (Nueva York), I, 1972 [número dedicado a la novela en varios países].
ORTEGA, Julio, *La contemplación y la fiesta,* Caracas, Monte Ávila, 1969.
— *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo,* Madrid, Porrúa, 1976.
— *Figuración de la persona,* Barcelona, Edhasa, 1971.
OVIEDO, José Miguel, *Escrito al margen,* 2.ª ed., Méjico, Premiá, 1987.
PEAVLER, Terry J. y STANDISH, Peter (eds.), *Structures of Power,* Albany, Universidad Estatal de Nueva York, 1996.
PICÓN GARFIELD, Evelyn, *Women's Voices from Latin America,* Detroit, Universidad de Wayne, 1985.
POLLMANN, Leo, *La nueva novela en Francia e Iberoamérica,* Madrid, Gredos, 1971.
RAMA, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina,* Caracas, Ayacucho, 1985.
— *Los dictadores latinoamericanos,* Méjico, FCE, 1976 [sobre novelas de los dictadores].
— *Diez problemas para el novelista latinoamericano,* Caracas, Síntesis, 1972.
— *La novela en América Latina. 1920-1980,* Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1986.
RAMÍREZ MOLAS, Pedro, *Tiempo y narración* [Borges, Carpentier, Cortázar, García Márquez], Madrid, Gredos, 1978.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El boom de la novela latinoamericana,* Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
— «The New Latin American Novel», *Books Abroad,* 44, 1970, 45-50.
ROFFÉ, Reina, *Espejo de escritores,* Hanover NH, Ediciones del Norte, 1985 [entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Onetti, Puig, Rulfo, Vargas Llosa y otros].
ROY, Joaquín (ed.), *Narrativa y crítica de nuestra América,* Madrid, Castalia, 1978.

SHAW, Donald L., «Which was the First Novel of the Boom?», *MLR*, 89, 1994, 360-371.
— *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, Albany, Universidad de Nueva York, 1998.
SKOLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam/Filadelfia, Benjamins, 1991.
— *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, Nueva York, Lang, 1992.
SMITH, Verity (ed.), *Encyclopedia of Latin American Literature*, Londres, Fitzroy Dearborn, 1997.
SOLOTOREVSKI, Myrna, *Literatura/paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*, Gaithersburg, Maryland, Hispamérica, 1988.
SOUZA, Raymond D., *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Bogotá, Tercer Mundo, 1988.
SWANSON, Philip, *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, Londres, Routledge, 1990.
— *The New Novel in Latin America*, Manchester, Universidad de Manchester, 1995.
TITTLER, Jonathan, *Narrative irony in the Contemporary Spanish American Narrative*, Ithaca/Londres, Universidad de Cornell, 1984.
VARGAS LLOSA, Mario, «The Latin American Novel Today», *Books Abroad*, 44, 1970, 7-16.
VIÑAS, David *et al.*, *Más allá del Boom*, Buenos Aires, Folios, 1984.
WILLIAMS, Raymond L., *The Postmodern Novel in Latin America*, Nueva York, St. Martin's Press, 1995.
— *The Modern Latin American Novel*, Nueva York, Twayne, 1998.
YATES, Donald A., *Otros mundos, otros fuegos, fantasía mágica en Iberoamérica*, Lansing, Universidad de Michigan, 1975.
YURKIEVICH, Saúl, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986.

Sobre la novela en algunos países individuales

ÁLVAREZ, Imeldo, *La novela cubana en el siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.
BEER, Gabriella de, *Contemporary Mexican Women Writers*, Austin, Universidad de Tejas, 1996.
BRUSHWOOD, John S., *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*, Nueva York, Lang, 1989.
DELLEPIANE, Ángela, «La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revlb*, 66, 1968, 237-283.
D'LUGO, Carol Clark, *The Fragmented Novel in Mexico*, Austin, Universidad de Tejas, 1997.
DUNCAN, J. Ann, *Voices Visions and a New Reality. Mexican Fiction Since 1970*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1986.

FAJARDO, Diógenes, «La novela colombiana de la última década», *RevIb,* 53, 1987, 887-901.
HUERTAS, Begoña, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los ochenta*, La Habana, Casa de las Américas, 1993.
KOHUT, Karl (ed.), *Literatura colombiana hoy*, Francfort, Vervuert y Madrid, Iberoamericana, 1994.
— *Literatura mexicana hoy*, Francfort, Vervuert, 1991.
KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (eds.), *Literatura argentina hoy*, 2.ª ed., Francfort, Vervuert, 1993.
MENTON, Seymour, *Narrativa mexicana*, Tlaxcala, Universidad de Tlaxcala, 1991.
— *La narrativa de la revolución cubana,* Madrid, Playor, 1978.
ORTEGA, Julio, *Relato de la utopía. Notas sobre la narrativa cubana de la revolución*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973.
PFEIFFER, Erna, *Entrevistas. Diez escritoras mexicana desde bastidores*, Francfort, Vervuert, 1992.
PROMIS OJEDA, José, *La novela chilena actual,* Buenos Aires, García Cambeiro, 1977.
REATI, Fernando, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina, 1975-85,* Buenos Aires, Legasa, 1992.
WILLIAMS, Raymond L., *The Colombian Novel 1844-1987,* Austin, Universidad de Tejas, 1991.

CAPÍTULO PRIMERO

ARLT, Mirta y BORRE, Omar, *Para leer a Roberto Arlt,* Buenos Aires, Torres Aguero, 1985.
AYORA, Jorge, «Psicología de lo grotesco en "El hombre que parecía un caballo"», *ETL,* 2, 1974, 117-122.
BARRENECHEA, Ana M., «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada», en *Textos hispanoamericanos,* Caracas, Monte Ávila, 1978.
— «Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández», *MLN,* 91, 1976, 311-336.
ECHEVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1981.
ENGELBERT, Jo A., *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*, Nueva York, Universidad de Nueva York, 1978.
FERNÁNDEZ MORENO, César, *Introducción a Macedonio Fernández,* Buenos Aires, Talía, 1960.
FERRÉ, Rosario, *El acomodador,* Méjico, FCE, 1986. [Felisberto Hernández.]
FLINT, Jack M., «Politics and Society in the Novels of Arlt», *IAr,* 2, 76, 155-163.
GNUTZMANN, Rita, *Roberto Arlt,* Vitoria, Universidad del País Vasco, 1984.
GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Roberto Arlt,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
GUERRERO, Diana, *Roberto Arlt: el habitante solitario*, Buenos Aires, Granica, 1972.

LARRA, Raúl, *Roberto Arlt el torturado*, Buenos Aires, Alpe, 1956.
LIANO, Dante, *Rafael Arévalo Martínez*, Roma, Bulzoni, 1992.
MERRIM, Stephanie, «Felisberto Hernández's Aesthetic of "Lo otro": The Writing of Indeterminacy», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, 1987, 521-540.
PAGÉS LARRAYA, Antonio, «Los extraños cuentos de Arévalo Martínez», *Universidad*, Santa Fe [Argentina], 76, 1968, 127-143.
RELA, Walter (ed.), *Felisberto Hernández*, Montevideo, Ciencias, 1979.
Review (Nueva York), 21, núm. 2, 1979 [número dedicado a Macedonio Fernández].
RIVERA, Jorge B., *Borges y Arlt*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1992.
SCHIMINOVICH, Flora, *La obra de Macedonio Fernández*, Madrid, Pliegos, 1986.

CAPÍTULO II

ALAZRAKI, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1983.
— *Versiones, inversiones, reversiones*, Madrid, Gredos, 1977.
ALAZRAKI, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.
ANDRÉS, Alfredo, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, C. Pérez, 1968.
BARNATÁN, Carlos Ricardo, *Borges*, Barcelona, Barcanova, 1984.
BARRENECHEA, Ana M., *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 3.ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
CHARBONNIER, Georges, *Entretiens aves Jorge Luis Borges*, París, Gallimard, 1967.
CHIESI, Bernardo, *La espiritualización de Eros en la obra de Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1982.
COULSON, Graciela, *Marechal, la pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.
CRICCO, Valentín *et al.*, *Marechal, el otro: la escritura testada de Adán Buenosaires*, Buenos Aires, Serpiente, 1985.
Cuadernos Hispanoamericanos, 292-294, 1974 [número dedicado a Onetti].
DE LA FUENTE, Alfredo, «La estructura interna de *Adán Buenosaires*», *HBalt*, 58, 1975, 260-266.
DELLEPIANE, Ángela, *Ernesto Sábato, el hombre y su obra*, Nueva York, Las Américas, 1968.
DUNHAM, Lowell e IVASK, Ivar (eds.), *The Cardinal Points of Borges*, Norman, Universidad de Oklahoma, 1972.
ECHEVARRÍA FERRARI, Arturo, *Lengua y literatura en Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.
FRANKENTHALER, Marilyn R., *Onetti, la salvación por la forma*, Nueva York, Abra, 1977.
FRIEDMAN, Mary Lusky, *Una morfología de los cuentos de Borges*, Madrid, Fundamentos, 1990.

GARCÍA RAMOS, Reinaldo (ed.), *Recopilación de textos sobre Onetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
GIACOMAN, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Ernesto Sábato*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973.
JURADO, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, 3.ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 1980.
KADIR, Djelal, *Juan Carlos Onetti*, Boston, Twayne, 1977.
LICHTBLAU, Myron I., *El arte estilístico de Eduardo Mallea*, Buenos Aires, Goyenarte, 1967.
LICHTBLAU, Myron I. (ed.), *Mallea ante la crítica*, Miami, Universal, 1985.
LUDMER, Josefina, *Onetti, los procesos de construcción del lenguaje*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1977.
MARCO, Joaquín, *Asedio a Jorge Luis Borges*, Barcelona, Ultramar, 1982.
MILLINGTON, Mark, *Reading Onetti: Language Narrative and the Subject*, Liverpool, Cairns, 1985.
MOLINA, Juan Carlos, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Nueva York, Lang, 1982.
MORENO ALISTE, Ximena, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Onetti*, Poitiers, Universidad de Poitiers, 1973.
NUNO, Juan, *La filosofía de Borges*, Méjico, FCE, 1986.
OBERHELMAN, Harley D., *Ernesto Sábato*, Boston, Twayne, 1970.
PÉREZ, Alberto Julián, *Realidad y superrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Universal, 1971.
PREGO, Omar, *Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Trilce, 1986.
PRIETO, Adolfo, «Los dos mundos de *Adán Buenosaires*», en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
REST, Jaime, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Fausto, 1976.
Revista Iberoamericana, 100/101, 1977 [número dedicado a Borges].
RIVELLI, Carmen, *Eduardo Mallea: la continuidad temática de su obra*, Nueva York, Las Américas, 1969.
ROBERTS, Gemma, *Análisis existencial de «Abaddón el exterminador» de Ernesto Sábato*, Boulder, Universidad de Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Jorge Luis Borges, una biografía literaria*, Méjico, FCE, 1985.
SEGUI, Agustín Francisco, *Lo psicopatológico en las novelas de Ernesto Sábato*, Francfort, Lang, 1988.
SHAW, Donald L., *Jorge Luis Borges: «Ficciones»*, Barcelona, Laia, 1986.
— *Borges's Narrative Strategy*, Liverpool, Cairns, 1992.
SORRENTINO, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Pardo, 1974.
VERANI, Hugo (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, 1987.
WAINERMAN, Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Losada, 1971.

Armas, Salvador (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier,* La Habana, Casa de las Américas, 1977.
Bellini, Giuseppe, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias,* Buenos Aires, Losada, 1969.
Callan, Richard J., *Miguel Ángel Asturias,* Boston, Twayne, 1970.
Castro Klaren, Sara, *El mundo mágico de José María Arguedas,* Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
Chao, Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier,* Barcelona, Argos Vergara, 1984.
— *Conversaciones con Alejo Carpentier,* Madrid, Alianza, 1998.
Columbus, Claudette Kemper, *Mythological Consciousness and the Future: José María Arguedas,* Nueva York, Lang, 1986.
Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas,* Buenos Aires, Losada, 1973.
Giacoman, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier,* Nueva York, Anaya-Las Américas, 1970.
— *Homenaje a Miguel Ángel Asturias,* Nueva York, Anaya-Las Américas, 1971.
González, Eduardo, *Alejo Carpentier, el tiempo del hombre,* Caracas, Monte Ávila, 1978.
González, Galo F., *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas,* Madrid, Pliegos, 1990.
González Echevarría, Roberto, *El peregrino en su patria,* Méjico, UNAM, 1993. [Carpentier.]
Larco, Juan (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas,* La Habana, Casa de las Américas, 1976.
López Álvarez, Luis, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias,* Madrid, Magisterio Español, 1974.
Márquez Rodríguez, Alexis, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier,* Méjico, Siglo XXI, 1982.
Muller-Bergh, Klaus, *Asedios a Carpentier,* Santiago de Chile, Universitaria, 1972.
Prieto, René, *Miguel Ángel Asturias' s Archaeology of Return,* Cambridge, Universidad de Cambridge, 1990.
Rassegna Iberistica, 54, 1995 [número dedicado a Miguel Ángel Asturias].
Revista Iberoamericana, 67, 1969 [número dedicado a Miguel Ángel Asturias].
Rodríguez, Teresita, *La problemática de la identidad en «El Señor Presidente» de Miguel Ángel Asturias,* Amsterdam, Rodopi, 1989.
Rowe, William, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas,* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.
Royano Gutiérrez, Lourdes, *Las novelas de Miguel Ángel Asturias desde la teoría de la recepción,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

Shaw, Donald L., *Alejo Carpentier,* Boston, Twayne, 1985.
Smith, Verity, *Carpentier: «Los pasos perdidos»,* Londres, Grant and Cutler, 1983.
Velayos Zurdo, Óscar, *Historia y utopía en Alejo Carpentier,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.
Young, Richard, *Carpentier: «El reino de este mundo»,* Londres, Grant and Cutler, 1983.

Capítulo IV

Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar,* Barcelona, Anthropos, 1994.
Amster, Mauricio (ed.), *Nueve asedios a García Márquez,* Santiago de Chile, Universitaria, 1971.
Befumo Boschi, Liliana y Calabrese, Elisa, *La nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes,* Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.
Benedetti, Mario, «El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo», *Casa de las Américas,* 107, 1978, 3-21.
Blanco Amejo, María Dolores, *La novela lúdica y experimental en Cortázar,* Madrid, Pliegos, 1996.
Boldori de Baldussi, Rosa, *Vargas Llosa. Un narrador y sus demonios,* Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.
Boldy, Steven, *The Novels of Julio Cortázar,* Cambridge, Universidad de Cambridge, 1980.
Cuadernos Hispanoamericanos, 574, 1998 [en parte un homenaje a Vargas Llosa].
Dehennin, Elsa, «A propósito del realismo de Mario Benedetti», *Revista Iberoamericana,* 160/161, 1992, 1077-1090.
Duran, Gloria, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes,* Méjico, UNAM, 1976.
Earle, Peter G. (ed.), *Gabriel García Márquez,* Madrid, Taurus, 1982.
Establier, Hernán, *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas,* Alicante, Universidad de Alicante, 1998.
García Flores, Margarita, «Siete respuestas de Julio Cortázar», *Revista de la Universidad de México,* 21, núm. 7, 1967, 10-13.
Giacoman, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar,* Nueva York, Anaya-Las Américas, 1972.
— *Homenaje a Carlos Fuentes,* Nueva York, Anaya-Las Américas, 1972.
— *Homenaje a Mario Vargas Llosa,* Nueva York, Anaya-Las Américas, 1971.
González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar,* Barcelona, Edhsa, 1978 (con el nuevo título de *Revelaciones de un cronopio,* 1986).
Gutiérrez Mouat, Ricardo, «La narrativa latinoamericana del PostBoom», *Revista Interamericana de Bibliografía,* 38, 1988, 3-10.
Ínsula, 624, 1998 [número homenaje a Vargas Llosa].
Lastra, Pedro (ed.), *Julio Cortázar,* Madrid, Taurus, 1981.

LEVINE, Suzanne J., *El espejo hablado*, Caracas, Monte Ávila, 1975. [García Márquez.]
LUDMER, Josefina, *«Cien años de soledad», una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
MARTÍN, José Luis, *La narrativa de Mario Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1974.
MCGUIRK, Bernard y CARDWELL, Richard (eds.), *Gabriel García Márquez. New Readings*, Cambridge, Universidad de Cambridge, 1987.
MCMURRAY, George A., *Gabriel García Márquez*, Nueva York, Ungar, 1977.
MENA, Lucila Inés, *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.
ORTIZ, Carmen, *Julio Cortázar, una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almageste, 1994.
OVIEDO, José Miguel (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1981.
— *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, 3.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1982.
PICÓN GARFIELD, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.
POLO GARCÍA, Victorino (ed.), *Conversación de otoño. Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997.
PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik, 1985.
PULEO, Alicia H., *Cómo leer a Julio Cortázar*, Madrid, Júcar, 1990.
Revista Iberoamericana, 84-85, 1973 [número dedicado a Cortázar].
SWANSON, Philip, *Cómo leer a Gabriel García Márquez*, Madrid, Júcar, 1991.
TEJERINA-CANAL, Santiago, *«La muerte de Artemio Cruz»: Secreto generativo*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
WILLIAMS, Raymond L., *Mario Vargas Llosa*, Nueva York, Ungar, 1986.
— «The Boom Twenty Years After: An Interview with Mario Vargas Llosa», *Latin American Literary Review*, 15, núm. 29, 1986, 201-206.
YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar, mundos y modos*, Madrid, Muchnik, 1994.

CAPÍTULO V

ACHUGAR, Hugo, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso 1950-1970*, Caracas, Centro Rómulo Gallegos, 1979.
BENÍTEZ ROJO, Antonio, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
BURGOS, Fernando (ed.), *Las voces del karaí: estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid, Edelsa, 1988.
CHESAK, Laura A., *José Donoso, escritura y subversión del significado*, Madrid, Verbum, 1997.
CORNEJO POLAR, Antonio (ed.), *Donoso, la destrucción de un mundo*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1975.

DE VILLA, Álvaro y SÁNCHEZ-BOUDY, José, *Lezama Lima, peregrino inmóvil*, Miami, Universal, 1974.
FERRER CHIVITE, Manuel, *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo*, Méjico, Novaro, 1972.
FOSTER, David W., *Augusto Roa Bastos*, Boston, Twayne, 1978.
FREEMAN, George R., *Paradise and Fall in Rulfo's «Pedro Páramo»*, Cuernavaca, CIDOC, 1970.
GIACOMAN, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1974.
— *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973.
GONZÁLEZ BOIXO, José C., *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Colegio Universitario de León, 1980.
GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo, *José Donoso*, Gaithersburg, Hispamérica, 1983.
HERNÁNDEZ-LIMA, Dinorah, *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante*, Madrid, Pliegos, 1990.
JIMÉNEZ, Reynaldo, L., *Cabrera Infante y «Tres Tristes Tigres»*, Miami, Universal, 1977.
LEWIS, Tracy K., *Roa Bastos, precursor del post-boom*, Méjico, Katún, 1983.
MAGNARELLI, Sharon, *Understanding José Donoso*, Columbia, Universidad de la Carolina del Sur, 1993.
MOLINERO, Rita V., *José Lezama Lima*, Madrid, Playor, 1989.
MORELL, Hortensia R., *José Donoso y el surrealismo: «Tres novelitas burguesas»*, Madrid, Pliegos, 1990.
PELLÓN, Gustavo, *José Lezama Lima's Joyful Vision*, Austin, Universidad de Tejas, 1989.
RÍOS, Julián (ed.), *Cabrera Infante*, Madrid, Fundamentos, 1974.
ROFFÉ, Reina, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
SIMÓN MARTÍNEZ, Pedro (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
SOLOTOREVSKY, Myrna, *José Donoso*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 1983.
SOMMERS, Joseph (ed.), *La narrativa de Juan Rulfo*, Méjico, Sepsetentas, 1974.
SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio, *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987.
SWANSON, Philip, *José Donoso, The Boom and Beyond*, Liverpool, Cairns, 1988.
VIDAL, Hernán, *José Donoso, surrealismo y rebelión de los instintos*, San Antonio de Calonge, Aubí, 1972.

CAPÍTULO VI

AGUSTÍN, José, *Three Lectures*, Denver, Universidad de Denver, 1978.
BACARISSE, Pamela, *The Necessary Dream*, Cardiff, Universidad de Gales, 1988.

BARNET, Miguel, «Celestino antes y después del alba», *La Gaceta de Cuba,* 6, núm. 60, 1967, 21.
BENSOUSSAN, Albert, «Entrevista con Bryce Echenique», *Ínsula,* 308-309, 1972, 22.
CAMPOS, René A., *Espejos: La textura cinemática en «La traición de Rita Hayworth»,* Madrid, Pliegos, 1985.
CARBALLO, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX,* Méjico, Empresas Editoriales, 1965.
CATELLI, Nora, «Una narrativa de lo melifluo», *Quimera,* 18, 1982, 20-35.
CLARK, Stella y GONZÁLEZ, Alfonso, «*Noticias del Imperio:* la "verdad histórica" y la novela finesecular en México», *HBalt,* 77, 1994, 731-737.
CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig,* Madrid, Orígenes, 1988.
— «Encuentros con Manuel Puig», *Revista Iberoamericana,* 123-124, 1983, 591-620.
DOTTORI, Nora, «*José Trigo*»: el terror a la historia», en José Lafforgue (ed.), *La nueva novela latinoamericana,* t. I, Buenos Aires, Paidós, 1972, 262-299.
ECHEVARREN, Roberto y GIORDANO, Enrique (eds.), *Manuel Puig, montaje y alteridad del sujeto,* Santiago de Chile, Monografías de Maitén, 1986.
ETTE, Otmar (ed.), *La escritura de la memoria,* Francfort, Vervuert, 1992. [Arenas.]
FERREIRA, César y MÁRQUEZ, Ismael P. (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique,* Lima, Universidad Pontificia, 1994.
GARCÍA RAMOS, Juan M., *La narrativa de Manuel Puig,* Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 1982.
GORDON, Alan, «The Two Lives of Friar Servando», *Review,* Nueva York, primavera de 1973, 40-44.
KERR, Lucille, *Suspended Fictions,* Urbana, Universidad de Illinois, 1987. [Puig.]
LAFUENTE, José Luis de, *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique,* Madrid, Júcar, 1994.
LUGO NAZARIO, Félix, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas,* Miami, Universal, 1995.
MUNOZ, Elías M., *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig,* Madrid, Pliegos, 1987.
ORRANTIA, Dagoberto, «The Function of Myth in Fernando del Paso's *José Trigo*», en Merlin H. Foster (ed.), *Tradition and Renewal,* Urbana, Universidad de Illinois, 1975, 129-138.
ORTEGA, Julio, «El mundo alucinante de Fray Servando», *Revista de la Universidad de México,* 94, 1971; también en *Review,* Nueva York, primavera de 1973, 45-48 (en inglés).
RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando (ed.), *Alfredo Bryce Echenique: semana del autor,* Madrid, Cultura Hispánica, 1991.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *La traición de Rita Hayworth, MN,* 17, 1967, 19-24.
ROSENCVEIG, Perla, «Entrevista» [con Reinaldo Arenas], *Hispamérica,* 10, número 28, 41-48.
SÁENZ, Inés, *Hacia la novela total: Fernando del Paso,* Madrid, Pliegos, 1994.

SALDÍVAR, Dasso, «La totalidad equívoca de *Palinuro de México*», *La Estafeta Literaria*, 15 de mayo de 1978, 3201-3202.
SOTO, Francisco, *Reinaldo Arenas. The Pentagonía*, Gainesville, Universidad de la Florida, 1994.
TITTLER, Jonathan, *Manuel Puig*, Nueva York, Twayne, 1993.
TOLEDO, Alejandro (ed.), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, Méjico, UNAM, 1996.
VOLEK, Emil, «La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinado* de Reinaldo Arenas», *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, 125-148.
WALLER, Claudia, J., «Reynaldo Arenas's *El mundo alucinante*», *KRQ*, 19, 1992, 41-50.
WOOD, David, «Bibliografía de Alfredo Bryce Echenique», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 34, núm. 1994, 81-108.

CAPÍTULO VII

LEAL, Luis, «El realismo mágico», *Cuadernos Americanos*, 26, núm. 4, 1967, 230-235.
LYON, Thomas E., «Orderly Observation to Symbolic Imagination», *HBalt*, 54, 1971, 445-451.
POPE, Randolph, «La apertura al futuro», *Revista Iberoamericana*, 90, 1975, 15-28.
SIEBENMANN, Gustav, «Técnica narrativa y éxito literario», *Iberoromania*, 7, 1978, 50-66.
VALDIVIESO, Jaime, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Méjico.

CAPÍTULO VIII

BEVERLEY, John, *Against Literature*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1993.
CRAFT, Linda J., *Novels of testimony and Resistance from Central America*, Gainesville, Universidad de la Florida, 1997.
GARCÍA ÁLVAREZ, Alejandro, «El testimonio y su divulgación en Cuba», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 27, núm. 1, 1985, 107-118.
GEGELBURGER, Georg M. (ed.), *Testimonial Discourse and Latin America*, Durham, N. C., Universidad Duke, 1997.
GIARDINELLI, Mempo, «Un retorno a la espontaneidad», *Clarín*, Buenos Aires, Suplemento Cultura y Nación, 2 de enero de 1986, 2.
— «Variaciones sobre la postmodernidad o ¿Qué es eso del Posboom latinoamericano?, *Puro Cuento*, Buenos Aires, 23, 1990, 30-33.
— «Fichero», *Nuevo Texto Crítico*, 5, 1990, 185-188.
GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo, «La narrativa latinoamericana del Post-Boom», *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), 38, 1988, 3-10.

JARA, René y VIDAL, Hernán (eds.), *Testimonio y literatura,* Minneappolis, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986.
LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida, «Dynamics of Change in Latin American Literature: Contemporary Women Writers», *Studies in Twentieth Century Literature,* 20, núm. 1, 1966, 13-40.
MARCOS, Juan Manuel, *De García Márquez al Post-Boom,* Méjico, Katún, 1983.
RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana,* Méjico, FCE, 1997.
SHAW, Donald L., «Three Post-Boom Writers and the Boom», *Latin American Literary Review,* 14, núm. 47, 1996, 5-22.
SKLODOWSKA, Elzbieta, *Testimonio hispanoamericano,* Nueva York, Lang, 1992.
STONE, Kenton, *Utopia undone. The Fall of Uruguay in the Novels of Carlos Martínez Moreno,* Lewisburg, Universidad de Bucknell, 1994.
Studies in Twentieth Century Literature, 19, 1995 [número dedicado al posboom].
VOLEK, Emil, «Hecho-documento-ficción», en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de Hispanistas,* Irvine, Universidad de California, t. iv, 301-308.

CAPÍTULO IX

AGOSIN, Marjorie, «Interview with Isabel Allende», *Imagine,* 1, núm. 2, 1984, 49-56.
ALFONSO, Miguel, «*Eva Luna:* el folletín: ¿tránsito a la novela total?», *Araucaria de Chile,* Madrid, 41, 1988, 165-172.
APTER-CRAGNOLINO, Aida, «El cuento de hadas y la *Bildungsroman:* Modelo y subversión en "La bella durmiente" de Rosario Ferré», *Chasqui,* 20, núm. 2, 1991, 3-9.
BROWN, James W., «*Gazapo,* modelo para armar», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* 3, núm. 2, 1973, 237-244.
CORDONES-COOK, Juanamaría, *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela,* Nueva York, Lang, 1991.
— «*Novela negra con argentinos:* The Desire to Know», *World Literature Today,* 69, núm. 4, 1995, 745-751.
CORREA ZAPATA, Carlos, *Isabel Allende,* Barcelona, Plaza y Janés, 1998.
DECKER, David, «*Obsesivos días circulares:* Avatares del voyeur», *Texto Crítico,* 9, 1978, 95-116.
DÍAZ, Gloria y LAGOS POPE, María Inés, *Narrativa de Luisa Valenzuela,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.
GARCÍA-SERRANO, María Victoria, «*Como agua para chocolate* de Laura Esquivel», *Indiana Journal of Hispanic Literatures,* 6-7, 1995, 185-205.
GARTNER, Bruce G., «Un regodeo en el asco: Dismembered Bodies in Luisa Valenzuela's The Lizard's Tail», *Indiana Journal of Hispanic Studies,* 2, número 2, 1994, 203-225.

GRAS BALAGUER, Menene, «Entrevista con Antonio Skármeta», *Ínsula*, 478, 1986, 1 y 14.
GUTIÉRREZ, Gloria, «Entrevista con Isabel Allende», en *Realismo mágico, cosmos latinoamericano, teoría y práctica*, Bogotá, América Latina, 1991.
GYURKO, Lanin, «Reality and Fantasy in *Gazapo*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 8, 1974, 117-145.
HINTZ, Suzanne, *Rosario Ferré: A Search For Identity*, Nueva York, Lang, 1995.
KERR, Lucille, «Novels and "Noir" in New York», *World Literature Today*, 69, núm. 4, 1995, 733-739.
LAGOS POPE, María A., *«De amor y de sombra»*, *Latin American Literary Review*, 15, núm. 29, 1987, 205-213.
LEMAITRE, Monique, *Skármeta, una narrativa de la liberación*, Santiago de Chile, Pehuén, 1991.
— «La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta», *Revlh*, 174, 1996, 185-197.
LLARENA, Alicia, «*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta», *Revlh*, 159, 1992, 465-475.
MAGNARELLI, Sharon, *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*, Nueva York, Lang, 1998.
— «The New Novel/A New Novel: Spider's Webs and Detectives in Luisa Valenzuela's *Black Novel (with Argentines)*», *Studies in Twentieth Century Literature*, 19, 1995, 43-60.
MARQUET, Antonio, «¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel», *Plural*, 237, 1991, 58-67.
MARTÍNEZ, Z. Nelly, *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
MATTALIA, Sonia y ALCÁZAR, Joan del, *Encuentro con América Latina*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
MOODY, Michael, «Entrevista con Isabel Allende», *Discurso Literario*, 4, número 1, 1986, 41-53.
PAGNI, Andrea, «Entrevista con Antonio Skármeta», *Discurso Literario*, 5, número 1, 1985, 59-73.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila, 68. [Sainz.]
SHAW, Donald L., *Antonio Skármeta and the Post Boom*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1994.
— «Skármeta between Post-boom and Postmodernism», *Revista de Estudios Hispánicos*, 33, 1999, 153-160.
SILVA CÁCERES, Raúl (ed.), *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*, Madrid, LAR, 1983.
VALDÉS, María Elena de, *«Como agua para chocolate»*, *World Literature Today*, 69, 1995, 78-82.
VERLICHACK, Victoria, «Del entusiasmo a la insurrección», *Unomasuno*, Ciudad de Méjico, 3 de julio de 1982, 4.

World Literature Today, 69, núm. 4, 1995 [número dedicado a Luisa Valenzuela].
XAUBET, Horacio, «Entrevista con Antonio Skármeta», Washington University Occasional Paper, St. Louis, Universidad de Washington, 1988.

CAPÍTULO X

AGÜERA, Victorio, G., «El discurso grafocéntrico en *El grafólogo* de Salvador Elizondo», *Hispamérica*, 29, 1981, 15-27.
ÁLVAREZ DE ULLOA, Leonor y ULLOA, Justo C., «La función del fragmento en *Colibrí*, de Sarduy», *MLN*, 109, 1994, 268-282.
— «*Pájaros de la playa* de Severo Sarduy: final de juego», *Hispamérica*, 78, 1977, 7-27.
ARCOCHA, José A. y PALENZUELA, Fernando, «Entrevista: Salvador Elizondo», *Consenso*, 1, núm. 2, Pennsylvania, 1978, 37-42.
BELL, Steven M., «Postmodern Fiction in Spanish America: the example of Salvador Elizondo and Néstor Sánchez», *Arizona Quarterly*, 42, 1986, 5-16.
BERG, Edgardo H., «La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)», *Hispamérica*, 75, 1996, 37-47.
BRITOS, Eugenia, *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.
CADENA, Agustín, «*Farabeuf*, el espacio como metáfora del tiempo», *Plural*, Méjico, 258, 1993, 50-56.
CORBATTA, Jorgelina, «Ricardo Piglia o la pasión de una idea», *Nuevo Texto Crítico*, 18, 1997, 153-173.
DOMENELLA, Ana Rosa *et al.* (eds.), *Medio siglo de literatura hispanoamericana*, Méjico, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.
DURAN, Manuel, *Tríptico mexicano, Rulfo, Fuentes, Elizondo*, Méjico, Sepsetentas, 1973.
FILER, Malva E., «Salvador Elizondo and Severo Sarduy: Two Borgesian Writers», en Edna Eizenberg (ed.), *Borges and his Successors*, Columbus, Universidad de Missouri, 1990.
GARABANO, Sandra y GARCÍA-CORRALES, Guillermo, «Diamela Eltit», *Hispamérica*, 62, 1992, 65-95.
GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1987.
— «La nación desde *De dónde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*», *CHA*, 563, 1997, 58-67.
GRANDIS, Rita de, «La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17, 1993, 259-269.
GRANIELA-RODRÍGUEZ, Magda, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1991.
LEVINSON, Brett, «Trans(re)lations: Dictatorship, Disiaster and the "Literary

Politics" of Piglia's *Respiración artificial*», *Latin American Literary Review*, 49, 1997, 91-120.
MADRAZO, Jorge Ariel, «Entrevista a Ricardo Piglia», *Atenea* (Concepción, Chile), 473, 1996, 95-107.
MATAMORO, Blas, «El apócrifo Salvador Elizondo», *Vuelta*, 241, 1996, 131-133.
MORALES, Leónidas, «Narración y referentes en Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, 51, 1997, 121-129.
ORIBE, Olga T., «Breves anotaciones sobre las estrategias narrativas en *Lumpérica, Por la Patria* y *El cuarto mundo* de Diamela Eltit», *Hispanic Journal*, 16, núm. 1, 1995, 21-37.
ORTEGA, Julio, «Carmen Boullosa, la textualidad de lo imaginario», *La Torre* (Puerto Rico), 38, 1996, 167-181.
PASTERNAC, Nora *et al.* (eds.), *Escribir la infancia*, Méjico, El Colegio de México, 1996. [Boullosa.]
RÍOS, Julián, *Severo Sarduy*, Madrid, Fundamentos, 1976.
RIVERO-POTTER, Alicia, *Essays in Honor of Severo Sarduy*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1998.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Conversación con Severo Sarduy», *Revista de Occidente*, 31, núm. 93, 1972, 315-343.
RUFFINELLI, Jorge, «Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Boletín de la Asociación Internacional de Profesores de Español*, Madrid, XI, núm. 19, 1978, 100-108.
SCHULTZ-CRUZ, Bernard, «*Vaca sagrada*», *Hispanófila*, 123, 1998, 67-72.
SCOLES, Robert, *Structural Fabulation*, Notre Dame, Universidad de Notre Dame, 1975.
TEJA, Ada, «Entrevista: Severo Sarduy», *Hispamérica*, 61, 1992, 54-64.
TOLEDO, Alejandro y GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, «Entrevista», *Universidad de México*, 484, 1991, 37-41. [Elizondo.]
ULLOA, Leonor Álvarez de y ULLOA, Justo, «La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy», *MLN*, 109, 1994, 268-282.
— «*Pájaros de la playa* de Severo Sarduy, final de juego», *Hispamérica*, 78, 1997, 17-27.
WILLIAMS, Raymond L., «Response to Donald Shaw's "Skármeta between Post-boom and Postmodernism"», *Revista de Estudios Hispánicos*, 33, 1999, 161-165.

CAPÍTULO XI

BROOKER, Peter, *Modernism/Postmodernism*, Londres, Longmans, 1992.
DERRIDA, Jacques, *Writing and Difference*, Chicago, Universidad de Chicago, 1980.
ECO, Umberto, *Reflections on the Name of the Rose*, Londres, Secker and Warburg, 1985.

GARCÍA MORENO, Laura, «Situating Knowledges: Latin American Readings of Postmodernism», *Diacritics,* 25, núm. 1, 1995, 63-81.
GONZÁLEZ, José Eduardo, «El post-boom y la dificultad textual como ideología», *Revista de Estudios Hispánicos,* 33, 1999, 109-131.
HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism,* Londres, Routledge, 1989.
JAMESON, Fredric, Prólogo a Jean François Lyotard, *The Post-Modern Condition,* Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1988.
— «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», *Social Text,* 15, 1986, 65-88.
LUKÁCS, Georgy, *The Meaning of Contemporary Realism,* Londres, Merlin, 1973.
TORO, Alfonso de (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad,* Francfort, Vervuert, 1997.
WILLIAMS, Raymond L., «Response to Donald Shaw's "Skármeta between Post-boom and Postmodernism"», *Revista de Estudios Hispánicos,* 33, 1999, 161-165.
YOUNG, Richard A. (ed.), *Latin American Postmodernisms,* Amsterdam, Rodopi, 1997.

Índice de autores

Aguilera Malta, Demetrio, 12, 84
Agustín, José, 204, 274, 294, 311, 334, 370
Alegría, Ciro, 12, 19, 51, 71, 82, 109
Alegría, Claribel, 256, 258
Allende, Isabel, 135, 137, 188, 224, 236, 260, 262-263, 266, 275, 277-297, 300, 304-305, 307, 310, 318, 321-323, 326, 372, 374
Amorim, Enrique, 33
Ángel, Albalucía, 370
Arenas, Reinaldo, 174, 210-221, 240, 345
Arévalo Martínez, Rafael, 13, 17, 20-22, 239
Arguedas, José María, 12, 16, 71-78, 86, 127, 141, 144, 167, 221, 238, 240, 244, 249
Argueta, Manlio, 258
Arias, Arturo, 258
Arlt, Roberto, 12, 17, 22-27, 32, 44, 50, 54-55, 57, 65, 99-101, 199, 228, 239, 241, 247, 295, 315, 328, 352, 354, 357
Asturias, Miguel Ángel, 13-14, 17-18, 20-21, 23, 44, 50, 59, 71, 77-88, 133, 160, 164, 167, 175, 180, 205, 214, 218, 223, 239-240, 243-244, 251, 272, 339, 366, 370
Azuela, Arturo, 204
Azuela, Mariano, 12, 20, 176

Balza, José, 370
Barnet, Miguel, 213-215, 255-256
Barrios, Eduardo, 12, 51, 127, 176, 278
Barrios de Chungara, Domitila, 154, 257-258
Belli, Gioconda, 258
Bello, Edwards, 12
Benedetti, Mario, 14-16, 33, 260, 262-263, 268-270, 272, 292, 355, 375
Benítez, Fernando, 204
Bioy Casares, Adolfo, 32, 100, 279
Bombal, María Luisa, 19
Borges, Jorge Luis, 12-14, 16-19, 21-22, 27-28, 32-34, 37-44, 49-50, 63-64, 68, 90, 100-104, 113, 128, 163-164, 180, 183, 197, 215, 226, 239-241, 244, 246-247, 269, 271, 278, 292, 317, 326, 331, 335-336, 339, 346, 354, 360, 366
Boullosa, Carmen, 326, 357-364, 370
Bryce Echenique, Alfredo, 221-228, 292

Caballero Calderón, Eduardo, 13
Cabezas, Omar, 258
Cabrera Infante, Guillermo, 81, 122, 198-201, 204, 210, 239, 245, 247, 340, 370
Carpentier, Alejo, 13, 15, 18, 20-21, 42, 51, 79, 86-97, 122-123, 139, 143, 145, 166, 169, 172, 195, 198, 206, 210-211, 215, 218, 223, 240-241, 259-261, 267, 270, 277-279, 281-282, 308, 339, 368, 370
Casaccia, Gabriel, 166
Castellanos, Rosario, 260
Cerretani, A., 26
Cofiño, Manuel, 260, 292
Cortázar, Julio, 15, 18, 21, 26, 32-35, 45, 48, 51, 99-108, 110, 132, 164, 171, 186, 195, 198-200, 220, 228-229, 234, 240-

244, 246-249, 269-271, 277, 289, 295, 303-304, 310, 327-328, 332, 337, 339, 354, 357, 360, 370

Díaz, Nidia, 256
Díaz Rodríguez, Manuel, 11
Donoso, José, 12, 18-19, 117, 128, 136-137, 139, 164, 175-194, 221, 240-241, 245, 247, 259, 265, 271-272, 274, 278-280, 289, 317, 339, 343, 357
Duque López, 370

Edwards, Jorge, 146, 176, 238
Elizondo, Salvador, 204, 211, 240-242, 244-245, 249, 251, 274-276, 317, 326-327, 333-339, 350, 360, 370
Eltit, Diamela, 235, 326, 346-352, 357-358, 360, 362, 370
Esquivel, Laura, 137, 236, 260, 321-323, 326

Fallas, Carlos Luis, 12, 84
Fernández, Macedonio, 13, 17, 23, 27-32, 44-45, 100, 239, 328, 330, 343, 346, 352, 354-357
Ferré, Rosario, 32, 34, 257, 271, 280, 288, 294, 303-310, 318, 323, 372
Fuentes, Carlos, 18, 52-53, 81, 90, 92, 108-124, 132, 137, 145, 164, 176-177, 198, 201, 203-204, 205-206, 208, 222, 239-241, 243-244, 247, 249, 266, 271-272, 317, 370

Gallegos, Rómulo, 11-12, 19, 22, 109, 126-127, 176
Gálvez, Manuel, 51, 295, 354-355
Gamboa, Federico, 11
García Calderón, Ventura, 72
García Márquez, Gabriel, 12-13, 16, 22, 33, 42, 53-54, 68, 90, 124-140, 145, 153, 159, 164, 169-170, 199, 208, 213, 218, 223, 237, 240-241, 244, 246-247, 251, 258, 259, 266, 271-272, 277, 289, 370
García Ponce, Juan, 204
Garmendia, Salvador, 238
Gelio, María Ester, 255
Giardinelli, Mempo, 262-263, 268, 283, 297
Girondo, Oliverio, 13
Guido, Beatriz, 260
Güiraldes, Ricardo, 12, 19, 22, 71, 163
Gutiérrez, Joaquín, 12
Guzmán, Martín Luis, 255

Hernández, Felisberto, 32-35, 303-305, 310
Huidobro, Vicente, 13

Ibarguengoitia, Jorge, 204
Icaza, Jorge, 12, 19, 71, 109

Larreta, Enrique, 11-12, 23
Latorre, Mariano, 23, 176
Leñero, Vicente, 204
Lewis, Óscar, 255
Lezama Lima, José, 99, 108, 194-198, 210, 240, 249, 273
Libertella, Héctor, 370
Lihn, Enrique, 370
Lillo, Baldomero, 12
López Albujar, Enrique, 72
López y Fuentes, Gregorio, 12, 19

Mafud, J., 52
Mallea, Eduardo, 13, 15, 17, 20, 49-55, 99, 199, 228
Marechal, Leopoldo, 20, 32, 44-50, 197, 199, 211, 248, 370
Mármol, José, 80, 251
Martínez, Eloy, 372
Martínez, Luis A., 12
Martínez Estrada, Ezequiel, 49, 52
Martínez Moreno, Carlos, 275-276
Mastretta, Ángeles, 323-324
Menchú, Rigoberta, 257
Monsiváis, Carlos, 204
Montaner, Carlos, 210
Moreno-Durán, Rafael Humberto, 370

Neruda, Pablo, 13

Onetti, Juan Carlos, 18-19, 26, 33, 44, 50, 53, 61-69, 108, 174, 203, 222, 228, 239, 241, 247-248, 258, 267, 289, 315, 328, 343, 370
Otero Silva, Miguel, 370

Pacheco, José Emilio, 140, 204, 370
Paso, Fernando del, 199, 203-210, 240, 247, 296
Paz, Octavio, 110, 116, 165, 195, 204, 219

Perí Rossi, Cristina, 33
Piglia, Ricardo, 269, 326, 352-357, 370
Poniatowska, Elena, 236, 256, 263, 294, 372
Posse, Abel, 97, 368, 372
Pozas, Ricardo, 255
Prado, Pedro, 13
Puig, Manuel, 136-137, 201, 228-236, 249, 265, 267, 269, 271-273, 282, 295, 327, 368-370

Quiroga, Horacio, 23, 32

Ramírez, Sergio, 263
Ramos, Samuel, 110
Revueltas, José, 110, 161, 203-204
Reyes, Alfonso, 195
Rivera, José Eustasio, 12, 19, 143, 163, 238, 343
Roa Bastos, Augusto, 52, 134, 145, 165-175, 214, 218, 237, 259, 345, 370
Rodó, José Enrique, 283
Rodríguez, Yamandú, 33
Roffé, Reina, 160, 272, 370
Rojas, Manuel, 12
Romero, Alberto, 12,
Romero, José Rubén, 51
Rulfo, Juan, 13, 18, 42, 52-53, 59, 90, 93, 129, 132, 159-165, 167, 180, 203-204, 210-211, 240-241, 259, 267, 370

Sábato, Ernesto, 13, 15, 18-20, 27, 44, 50-53, 55-61, 99-100, 164, 228-229, 234, 241-242, 245, 248, 293, 295, 315, 332, 339, 370
Sainz, Gustavo, 138, 199, 204, 228, 241, 247, 249-251, 265, 270-271, 292, 294, 296, 304, 310-321, 327, 339, 370-371, 375
Sánchez, Néstor, 211, 269, 296, 327-333, 370
Sarduy, Severo, 210-211, 220, 243-244, 267, 271, 273-276, 279, 304, 317, 326-327, 333-334, 338-346, 350, 360, 368, 370
Scalabrini Ortiz, Raúl, 52
Scorza, Manuel, 260
Skármeta, Antonio, 152, 191, 221, 226, 236, 259, 261-263, 265, 268, 270-271, 275, 279-281, 283, 286-294, 297, 304, 310-312, 316-319, 339, 353, 368-370, 372, 374-375
Somers, Armonía, 33
Soto Hall, Máximo, 12, 84
Strejilevich, Nora, 257

Torres Bodet, Jaime, 13

Uribe Piedrahita, César, 12

Valdés, Hernán, 258
Valenzuela, Luisa, 214, 221, 263, 270, 275, 283, 288, 291, 294-303, 310, 313, 315-316, 318, 320, 326, 347, 360, 362, 370, 372, 374-376
Vallejo, César, 12, 71
Vanasco, Alberto, 26
Vargas Llosa, Mario, 15-16, 75, 78, 84, 99, 124-125, 127, 131-132, 136, 140-158, 164, 188, 191, 193, 195, 199, 221, 223, 227, 238, 241-242, 246, 249, 259-260, 265-266, 271-272, 274, 279, 284, 289-290, 315, 343
Viñas, David, 13-18, 26, 238, 260, 263, 268-270, 272, 279, 281, 292, 370-371

Xirau, R., 204

Yáñez, Agustín, 20, 110-111, 203-204, 370

Zea, Leopoldo, 110

Índice de obras

A la costa, 12
A la salud de la serpiente, 271, 311, 315-321
Abaddón el exterminador, 27, 57, 60-61, 339
Acoso, El, 90, 93
Adán Buenosayres, 20, 44-48, 50, 199
Agua, 72
Águila y la serpiente, El, 255
Al filo del agua, 20, 110, 204
Aleph, El, 41-43
Albajadito, El, 84
Alsino, 13
Amalia, 80, 251
Amhor, los Orsinis y la muerte, El, 327, 329
Amor brujo, El, 26
Amor en los tiempos del cólera, El, 135-136, 139, 266, 271
Amor mundo y todos los cuentos, 72
Antes, 358-359
Antes que anochezca, 213
Años despiadados, Los, 26
Aquí pasan cosas raras, 296-297
Ardiente paciencia, 291-292, 294
Ariel, 283
Armas secretas, Las, 101
Arpa y la sombra, El, 96-97, 172
Arráncame la vida, 323-324
Arturo, la estrella más brillante, 215, 218
Asalto, El, 213-214, 218-220, 345
Astillero, El, 62, 65-66, 289
Aura, 112-113, 132

Babosa, La, 166
Bahía del silencio, La, 20, 50, 52-53
Banquete de Severo Arcángelo, El, 44, 48-49, 248
Beso de la mujer araña, El, 230-232, 248-249, 271-272, 368-369
Biografía de un cimarrón, 255-256
Boquitas pintadas, 229-230, 265, 272
Buenas conciencias, Las, 111, 177

Caballo perdido, El, 33
Cabeza de la hidra, La, 118, 201, 266, 271
Cachorros, Los, 145
Cae la noche tropical, 235-236
Cambio de armas, 263, 298-299
Cambio de piel, 18, 52, 108, 114-116, 240-241, 248
Camino de Santiago, El, 90-91
Campaña, La, 122, 208
Canal Zone, 12, 84
Canción de Rachel, 256
Cantando en el pozo, 211, 213-214. Véase *Celestino antes del alba*
Cantar de ciegos, 112
Cara de Ana, La, 33
Cartero de Neruda, El, 291. Véase *Ardiente paciencia*
Casa de Campo, 186-187, 189, 265
Casa de la laguna, La, 308-310, 323
Casa de los Espíritus, La, 259, 277-279, 281-282, 322-323, 372
Casa inundada, La, 33
Casa Verde, La, 30, 143-145, 147, 154, 157, 164, 248, 266, 289, 343

Celestino antes del alba, 210-211, 213-215
Chaves, 53
Cielos de la tierra, 363-364
Cien años de soledad, 13, 16, 22, 54, 59, 99, 125, 127-133, 136-138, 151, 164, 169-170, 182, 199, 207, 213, 248, 258, 271, 277, 318, 368
Ciudad ausente, La, 355-357
Ciudad junto al río inmóvil, La, 53
Ciudad y los perros, La, 75, 99, 140-143, 146-147, 157, 246, 248-249
Cobra, 210, 273, 342-343, 350
Cocuyo, 273-275, 338, 345-346
Cola de lagartija, 298, 300-301, 372
Colibrí, 273-274, 343-345
Coloquio de las perras, El, 310
Color del verano, El, 174, 213, 217
Color que el infierno me escondiera, El, 275
Cómico de la lengua, 331
Como agua para chocolate, 322-323
Como en la guerra, 297-299, 347, 375
Compadre Lobo, 249, 315-316, 319
Concierto barroco, 95
Consagración de la primavera, La, 94-96, 260, 281, 308-309
Continuación de la nada, 30
Contravida, 174-175
Conversación en La Catedral, 141, 145-147, 151, 227, 248, 279
Coronación, 19, 176-181, 194, 221, 278
Coronel no tiene quien le escriba, El, 126
Cristo de espaldas, El, 13
Cristóbal Nonato, 121
Crónica de una muerte anunciada, 135, 289
Cuadernos de don Rigoberto, Los, 155-156
Cuando entonces, 68
Cuando ya no importe, 69
Cuarto mundo, El, 349-350, 358
Cuatro para Delfina, 189
Cuentos para una inglesa desesperada, 51
Cuerpo presente y otros cuentos, 168
Cumpleaños, 112, 114-115

Dar la cara, 281
De amor y de sombra, 263, 266, 277, 280-282, 287, 290
De dónde son los cantantes, 273, 340-341, 345
Dejemos hablar al viento, 67
Del amor y otros demonios, 138-139
Desesperanza, La, 191, 193-194
Desnudo en el tejado, 286
Después de las bombas, 258
Desterrados, Los, 23
Día en la vida, Un, 258
Diamantes y pedernales, 72
Diana, o la cazadora solitaria, 123
Discusión, 38
Don Segundo Sombra, 12, 22-23, 71, 163, 238
Donde van a morir los elefantes, 193
Doña Bárbara, 11-12, 20, 126, 238
Dos veces bastardo, 84
Dos Venecias, Las, 307
Duerme, 362-363

Ecue-Yamba-O, 13, 79, 86, 88, 90
Elogio de la madrastra, 155-156, 188, 266
Elsinore, 275, 338
En la masmédula, 13
Enemigos del alma, Los, 20, 53
Ensimismados, Los, 55
Entre crotos y salvihondos, 27
Entusiasmo, El, 265, 286, 289, 294
Envenenada, La, 33-34
Espejo de Lida Sal, El, 84
Este domingo, 177, 179-181, 221
Eva Luna, 282-283

Falacia, La, 55
Familia lejana, Una, 118-119
Fantasmas aztecas, 316, 375
Farabeuf, 204, 240, 248, 327, 333-335, 337-338
Ficciones, 37, 39-43, 239
Fiesta en noviembre, 52-53
Fiscal, El, 173-174
Frontera de cristal, La, 123-124
Fulano de tal, 32-33

Gallego, 256
Gata eficaz, El, 296-297, 300, 316, 376
Gazapo, 204, 265, 294, 311-312, 317, 319, 321
General en su laberinto, El, 137-138, 153, 208
Gestos, 340-341
Gloria de don Ramiro, La, 11-12
Gracias por el fuego, 269
Grafólogo, El, 337-338

Gran Señor y rajadiablos, 127, 278
Gringo viejo, 119-120, 137
Guerra del fin del mundo, La, 150-153, 266
Guerra del tiempo, 90
Guerra tupamara, La, 254

Habana para un infante difunto, La, 200-201
Habitante y su esperanza, El, 13
Hablador, El, 157-158
Hasta no verte Jesús mío, 256, 294
Hay que sonreír, 288, 294-295
Heréticos, Los, 296
Hermano asno, El, 12
Hija de la fortuna, 285
Hijo de hombre, 166-170, 173, 259
Hijo de ladrón, 12
Hijos de Sánchez, Los, 255
Hipogeo secreto, El, 211, 241-242, 335-337
Historia de Mayta, 150-153, 191, 193, 266, 279, 290
Historia de una pasión argentina, 52, 54
Historia universal de la infamia, 32, 271
Hojarasca, La, 124-127, 128, 133
Hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, El, 224
Hombres de a caballo, Los, 269
Hombres de maíz, 79, 82-83, 85, 87
Hombres en la soledad, 51
Hortensias, Las, 33, 35
Huasipungo, 12, 19

Increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, 132-133
Indio, El, 12, 19
Informe de Brodie, El, 39, 42-43
Insurrección, La, 152, 191, 263, 270, 281, 283, 288-291, 294, 368
Invasión, La, 352
Invención de Morel, La, 279

Jardín de al lado, El, 189
Jardín de senderos que se bifurcan, El, 37
Jefes, Los, 141
Jorobadito, El, 27
José Trigo, 204-206, 240
Juan Pérez Jolote, 255
Juguete rabioso, El, 23, 32, 199, 315
Juntacadáveres, 65, 248, 343

Laberinto de la soledad, El, 116
Lanzallamas, Los, 24-25
Ley del amor, La, 322-323
Leyendas de Guatemala, 78
Libro de arena, El, 42-43
Libro de Manuel, 107-108, 248-249
Libro sin tapas, 13, 33
Lituma en los Andes, 154
Llano en llamas, El, 159-162
Llanto, 360-361
Los de abajo, 12, 20
Luciérnaga, La, 20
Lugar sin límites, El, 164, 180-182, 194, 248, 289, 343
Lumpérica, 347, 350, 357
Luto humano, El, 110, 203-204

Madama Sui, 175, 214, 345
Maitreya, 211, 248, 273, 342-343
Mala hora, La, 14, 125-127, 133-134, 246
Malandrón, 84
Maldición eterna a quien lea estas páginas, 233-235
Maldito amor, 306-309, 372
Mamita Yunai, 12, 84
Mancha de aceite, 12
Margarita de niebla, 13
Match Ball, 226, 283, 292-294
Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, 257
Médico de los piratas, El, 360
Megafón o la guerra, 48-49, 211, 248
Mejor desaparece, 358-359
Milagrosa, La, 362, 364
Misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria, La, 136, 187-189, 271
Mocho, El, 191, 194
Montaña es algo más que una inmensa estepa verde, La, 258
Muchacho en llamas, 316-317
Muerte de Artemio Cruz, La, 13, 90, 111-115, 121-122, 145, 164
Muerte y la niña, La, 66-67
Mujer habitada, La, 258
Mulata de tal, 82, 84-85, 205
Mundo alucinante, El, 210-214
Mundo es ancho y ajeno, El, 12, 19, 51, 82
Mundo para Julius, Un, 221-222, 226
Museo de la novela de la eterna, 29-32

Nadie encendía las lámparas, 33, 35
Naturaleza muerta con cachimba, 193
No me agarran viva, 256
No me esperen en abril, 226-228
No pasó nada, 289, 294
No todo es vigilia, 32
Noche de Tlatelolco, La, 263
Nombre falso, 352
Nosotros dos, 327-328
Noticias del Imperio, 208-210
Novela de Perón, La, 372
Novela negra con argentinos, 283, 297, 299, 301-302
Novela que comienza, Una, 30
Nunca estuve sola, 256

Obsceno pájaro de la noche, El, 117, 176, 179-182, 184-187, 241, 279-280, 339, 357
Obsesivos días circulares, 312-314, 317
Oficio de ángel, 256
Ojos de los enterrados, Los, 84
Ojos de perro azul, 124
Oppiano Licario, 197
Otoño del patriarca, El, 126, 133-134, 145, 218
Otra vez el mar, 213, 216-217, 219
Otras inquisiciones, 37-38, 41-42

Padre mío, El, 350
Pájaros de la playa, 273, 345
Palacio de las blanquísimas mofetas, 213-216
Palinuro de México, 199, 204, 206-207, 248
Pantaleón y las visitadoras, 147-149, 151, 199, 246
Papa Verde, El, 84
Papeles de Pandora, 305
Papeles de recienvenido, 30
Para esta noche, 19, 63
Paradiso, 99, 194-197, 210, 248
Paseo en trapecio, 316
Pasos perdidos, Los, 42, 51, 90-92, 143, 259, 282
Paula, 285
Pedro Páramo, 13, 30, 52, 59, 93, 129-130, 159-160, 163-165, 180, 248, 259, 266
Perdido, Un, 51
Perromundo, 210
Perros del paraíso, Los, 97, 368
Pies de barro, Los, 248
Pies sobre el agua, Los, 168
Plan infinito, El, 224, 283-284, 289, 293, 295
Popol Vuh, 13, 79
Por la patria, 348-349
Por los tiempos de Clemente Colling, 33
Portero, El, 219-220
Posesión, 54
Pozo, El, 61, 108, 239
Premios, Los, 102-103, 248
Princesa del Palacio de Hierro, La, 199, 228, 292, 311, 313, 315, 321
Prisión perpetua, 353-355
Pulvis angelical, 232-233
Puerto Limón, 12

¿Quién mató a Palomino Molero?, 154, 266
Quiero escribir pero me sale espuma, 319

Rayuela, 26, 30, 32, 45, 51, 99, 101-106, 164, 171, 199, 207, 240, 247, 328, 370
Razón humana, La, 54
Realidad nacional desde la cama, 302-303, 362
Recurso del método, El, 94-95, 145
Región más transparente, La, 108-110, 113, 121, 176, 198, 205, 222
Reino de este mundo, El, 20, 87-90
Reo de nocturnidad, 225-226
Resentimiento, El, 55
Respiración artificial, 352-354, 356
Retablo de inmoderaciones y heresiarcas, 138, 318
Retorno, El, 54
Revolución en bicicleta, La, 283
Ríos profundos, Los, 73-75, 77, 141, 248-249
Rodeada está de sueño, 54
Roto, El, 12

Salto de tigre blanco, 320-321
Sangre de amor correspondido, 233, 235, 282
Sangre patricia, 11
Santa, 11
Santo oficio de la memoria, 283
Sátiro, 13
Señor Presidente, El, 18, 20, 23, 59, 79-83, 86, 160, 164, 175, 180, 205, 214, 218-219, 239, 366
Serpiente de oro, La, 12, 19

62, Modelo para armar, 106, 248, 339, 357
Sexto, El, 74-76
Si me permiten hablar, 154, 257-258
Silveria blues, 211, 328-329
Siete locos, Los, 24-25, 55
Siglo de las luces, El, 88-91, 122, 166, 212
Simbad, 52, 54
Sobre héroes y tumbas, 27, 51, 57-60, 228, 248
Sola muerte numerosa, Una, 257
Sombra de la Casa Blanca, La, 12, 84
Son vacas, somos puercos, 360
Soñé que la nieve ardía, 259, 281, 287-288, 292-294, 353
Sub terra, 12

Tantas veces Pedro, 221-223
Tarantula, 193
Tejas verdes, diario de un campo de concentración, 258
Terra nostra, 112, 114-115, 117-118, 266
The Buenos Aires Affair, 230-232
Tía Julia y el escribidor, La, 136, 141-142, 147, 149-150, 271
Tierra de nadie, 19, 63
Tierra en la boca, 275
Tierras de la memoria, 33
Tiro libre, 287
Todas las sangres, 73, 75, 77, 86, 127, 144, 167
Todo verdor perecerá, 51, 53
Torre, La, 50, 54
Traición de Rita Hayworth, La, 229-230, 265, 271
Tres novelitas burguesas, 185-186
Tres tristes tigres, 81, 122, 198-201, 204, 210, 245
Triste piel del universo, 55
Trueno entre las hojas, El, 166, 174
Túnel, El, 20, 44, 57, 293
Tungsteno, 12, 71

Última mudanza de Felipe Carrillo, La, 225

Vaca sagrada, 235, 350
Velocidad del amor, La, 292. Véase *Match Ball*
Viaje a La Habana, 219
Viaje a la semilla, 42, 87, 90
Vida breve, La, 19, 63-64, 174, 248, 259
Vida exagerada de Martín Romana, La, 224-225
Vida inútil de Pito Pérez, La, 51
Viuda real, La, 256
Viento fuerte, 84, 86
Viernes de dolores, 84, 86
Vigilantes, Los, 351
Vigilia del almirante, La, 172-173
Viuda del comentillo, La, 12
Vorágine, La, 12, 143, 163, 343
Vuelta al día en ochenta mundos, La, 327

Week-end en Guatemala, 14, 82, 84, 251

Yawar fiesta, 73, 75
Yo, el Supremo, 52, 134, 145, 166, 169-171, 173, 218

Zogoibi, 23
Zona sagrada, 116
Zorro de arriba y el zorro de abajo, El, 77, 86-87

Índice

Lista de abreviaturas 9

Capítulo primero. Introducción.—El novelista hispanoamericano y sus imperativos.—Realismo y fantasía.—Una fecha clave, 1940 11

Rafael Arévalo Martínez 20
Roberto Arlt 22
Macedonio Fernández 27
Felisberto Hernández 32

Capítulo II. Una década de transición, 1940-1950: Los rioplatenses .. 37

Borges 37
Leopoldo Marechal 44
Eduardo Mallea 50
Ernesto Sábato 55
Juan Carlos Onetti 61

Capítulo III. Una década de transición, 1940-1950: Neoindigenismo y realismo mágico 71

José María Arguedas 71
Miguel Ángel Asturias 78
Alejo Carpentier 86

Capítulo IV. El «Boom» (I) 99

Julio Cortázar 99
Carlos Fuentes 108
Gabriel García Márquez 124
Mario Vargas Llosa 140

Capítulo V. El «Boom» (II) 159

Juan Rulfo 159
Augusto Roa Bastos 165

José Donoso 175
José Lezama Lima 194
Guillermo Cabrera Infante 198

Capítulo VI. Otros escritores 203

Fernando del Paso 203
Reinaldo Arenas 210
Alfredo Bryce Echenique 221
Manuel Puig 228

Capítulo VII. El Boom: conclusión.—Tendencias dentro de la nueva novela.—Ambigüedad y pesimismo.—La sublevación contra la tradición realista.—Humor y erotismo.—Innovaciones técnicas.—«Subversiones interiores» 237

Capítulo VIII. La narrativa testimonial y el posboom 253

La narrativa testimonial 253
El posboom 259
Del Boom al posboom 267

Capítulo IX. Algunos escritores del posboom 277

Isabel Allende 277
Antonio Skármeta 286
Luisa Valenzuela 294
Rosario Ferré 303
Gustavo Sainz 311
Laura Esquivel 321
Ángeles Mastretta 323

Capítulo X. Hacia el posmodernismo 325

Néstor Sánchez 327
Salvador Elizondo 333
Severo Sarduy 339
Diamela Eltit 346
Ricardo Piglia 352
Carmen Boullosa 357

Capítulo XI. Posboom y posmodernismo: conclusión 365

Bibliografía 379

Índice de autores 397

Índice de obras 401